

新疆艺术研究

壁画艺术卷

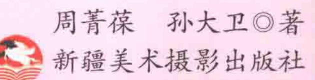
XINJIANGYISHUYANJIU

（第一辑）

新疆壁画中的供养人画



周菁葆　孙大卫◎著





新疆美术摄影出版社



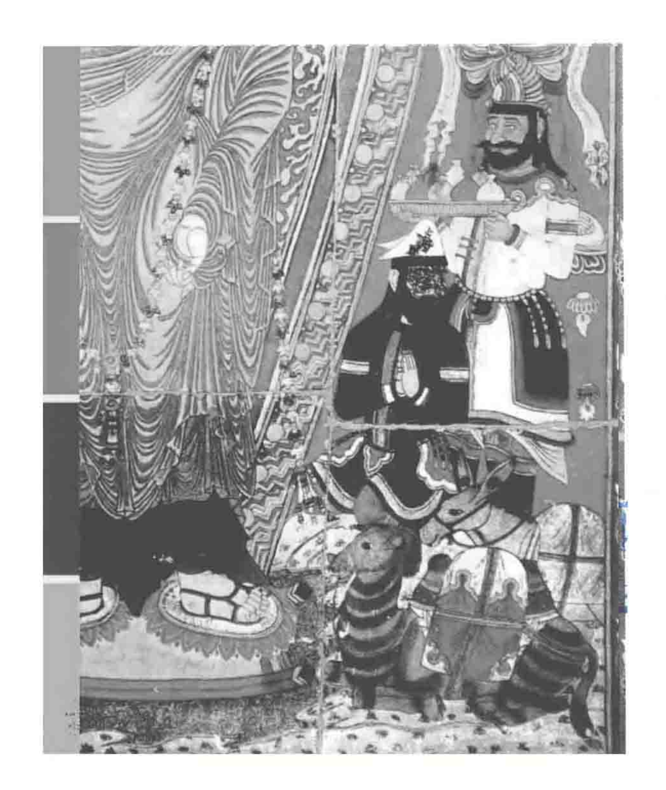


壁画艺术卷

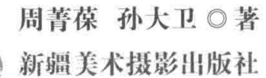
XINJIANGYISHUYANJIU

（第一辑）

新疆壁画中的供养人画



周菁葆　孙大卫◎著



新疆美术摄影出版社

图书在版编目（CIP）数据

新疆壁画中的供养人画 / 周菁葆, 孙大卫著. -- 乌鲁木齐 : 新疆美术摄影出版社, 2013.11
（新疆艺术研究 . 第1辑 . 壁画艺术卷）
ISBN 978-7-5469-4626-9

Ⅰ. ①新… Ⅱ. ①周… ②孙… Ⅲ. ①壁画－人物画－美术考古－新疆 Ⅳ. ①K879.414

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第259404号

编委会主任：于文胜　库里达·胡万
编委会副主任：王英强　孙　敏
编辑部主任：王　旋　吴晓霞　王　琴
责任编辑：孙　敏
书籍设计：文　昊　常　红
版式设计：新疆卓悦视界

新疆艺术研究（第一辑）· 壁画艺术卷

本册书名　新疆壁画中的供养人画
作　　者　周菁葆　孙大卫
出版发行　新疆美术摄影出版社
（乌鲁木齐市经济技术开发区科技园路5号）
总 经 销　新华书店
印　　刷　北京新华印刷有限公司
开　　本　787毫米×1092毫米1/16
印　　张　10
字　　数　18千字　121图
版　　次　2013年12月第1版
印　　次　2013年12月第1次印刷
印　　数　1-1000
书　　号　SBN 978-7-5469-4626-9
定　　价　88.00元

前　言

中国新疆石窟不仅有独特的题材和丰富的内容，而且其艺术水准也非常高。然而，国内外许多人对此并不十分了解，甚至学术界在论述中国“四大石窟”时也没有提及新疆石窟。佛教从印度先传入西域，再传入中原，如果不了解新疆石窟艺术，对于中国佛教文化的了解也不完整。

新疆石窟是伴随着佛教的传入而产生的。于阗传入佛教大概在公元前二世纪以后，西域信奉佛教的年代可以定为公元前二世纪至公元前一世纪之间，到公元前一世纪末大月氏已向中原传入佛教了。印度佛教从公元前三世纪阿育王开始向全国扩张，经历一个世纪后，东逾葱岭传入西域。新疆石窟的开凿始于公元二世纪末，比敦煌石窟的开凿要早。无论在石窟建筑、塑像和壁画上，在建筑、塑像与壁画的有机组合上，新疆石窟都显示出特有的时代风貌和地域特点。

新疆石窟规模恢弘，现存石窟遗址共有14处，660多个洞窟，主要分布在南疆的库车、拜城县境内和东疆的吐鲁番一带。

新疆石窟艺术自公元四世纪以后进入繁荣期，一直到公元十四世纪，由于伊斯兰教取代了佛教而开始衰退。这些灿若星辰的古代石窟群落，可以划分为龟兹石窟群和高昌石窟群。

在以往关于新疆石窟的研究著作中，论述基本上是遵循佛教内容而展开的。如：佛本生故事、佛传故事、因缘故事等。“本生”是巴利文Jataka的意译，音译为“陀伽”，意思是释迦牟尼如来佛前生的故事。古代印度相信轮回转生，一个动物，既然降生，必有所为，或善或恶，不出两途。有因必有果，这就决定了它们转生的好坏，如此轮回，永无止息。释迦牟尼在成佛以前只是一个菩萨，必须经过无

数次的转生才能成佛，因此就产生了所谓的佛本生故事。佛教常以事物间相互的关系来说明它们产生和变化的现象，其中事物产生或毁灭的主要条件叫做因，辅助条件叫做缘，合称因缘，因此就有了因缘故事。佛传故事又叫做佛本行故事，是释迦牟尼一生中各阶段形象的表述，一般讲他诞生以后王太子的生活，放弃太子身份而出家修道，成为所谓等正觉佛后的教化事迹，直至去世前后的生平事迹。

本书突破了以往研究新疆壁画的分类方法，从社会与艺术的角度，将壁画类别分为供养人像、乐舞艺术、动物形象、人体艺术、服饰艺术、民俗文化和装饰图案等七大类，每类自成一卷，分别加以介绍。读者可在欣赏新疆石窟壁画艺术的同时了解佛教文化，而不会让繁复的佛教经典影响读者对壁画艺术的欣赏。宗教本是利用艺术来为其服务的，但结果却出乎意料，人们为壁画作者精湛的技艺所折服，对佛教内容的关注倒在其次了。

新疆石窟壁画真实地再现了当时的社会历史面貌，为人们了解古代西域人民的生活提供了第一手资料。新疆壁画艺术的博大精深，令观者流连忘返。

目　　录



概 述

在绘制佛教壁画的时候，那些信仰宗教、出资绘制或建造圣像、开凿石窟的人，为了表示内心的虔诚，留记功德，名垂后世，在宗教绘画或雕像的边角或者侧面画上自己和家族亲眷、奴婢等人的肖像，这些肖像，称之为供养人像。虽然在西方也曾有绘制供养人画像的习惯，但这类画像和雕像以佛教为最多。由于供养人画像和雕像根据现实人物所作，且多数有文字题记，图文并茂，是研究文物年代、制作者及绘画、雕刻艺术的重要资料。长期以来，供养人像的历史和艺术价值就成为研究者所重视。

新疆石窟壁画中的供养人描绘主要集中在龟兹石窟群和高昌石窟群。在龟兹大致可分为以下几类：（1）王侯供养人像；（2）世俗供养人像；（3）由多身比丘构成的供养比丘像。在高昌回鹘佛教绘画中也常见大型供养人像，它们伴随高昌回鹘王室、贵族向佛寺布施和开窟造像、积修功德而出现。

供养人像多绘于石窟两侧，配有题记，人物以回鹘人居多，晚期石窟内出现了着蒙古服饰的供养人。

一、供养人

供养人，即出资修造佛教石窟，宣扬佛法的人。佛教经典经常宣扬修造佛像的功德和福报，如《贤愚因缘经·阿输迦施品》说："过去久远阿僧祇劫，有大国王名波塞奇，典阎浮提八万四千国。时世有佛，名曰弗沙。波塞奇王与诸臣民供养于佛及比丘僧。四时供养，敬慕无量。尔时其王心自念言：'今此大国人民之类常得见佛，礼拜供养；其余小国各处边僻人民之类无由修福，就当图画佛之形像，布与诸国，咸令供养。'作是念已，即召画师敕使图画之。时诸画师来至佛边，看佛相好，欲得画之。适画一处，忘失余处。重更观看，复次下手，忘一画一，不能使成。时弗沙佛调和众彩，手自为画，以为模法，画立一像。于是画师乃能图画，都画八万四千之像，极令净妙，端正如佛。布与诸国，一国与一。又作告下，敕令人民办具花香，以用供养。诸国王臣民得如来像，欢喜敬奉，如视佛身。如是阿难，波塞奇王，今我身是。缘于彼世画八万四千如来之像，布与诸国，令人供养。缘是功德，世世受福，天上人中恒为帝王，所受生处，端正殊妙，三十二相八十种好。缘是功德，自致成佛。涅槃之后，当复得此八万四千诸塔果报。"这里说的是释迦牟尼过去生中由画佛像而感得成佛涅槃之后，阿育王为造八万四千塔的果报。

又如《佛说造立形象福报经》中说："佛至拘罗瞿国……时国王名优填，年始十四，闻佛当来，王即敕傍臣左右皆悉严驾。王行迎佛，遥见世尊，心中踊跃……佛告王曰：若有作佛形象，所得福佑，我今悉当为汝说之。王言诺受恩。佛言天下人

供养人像（右）

克孜尔石窟。绘画风格及人物形象具有印度特点。与印度阿坍陀石窟的壁画十分相近，可能为印度画工所作。







佛和菩萨

克孜尔第123窟。每身佛和菩萨下方两侧为供养人像，神态各异。





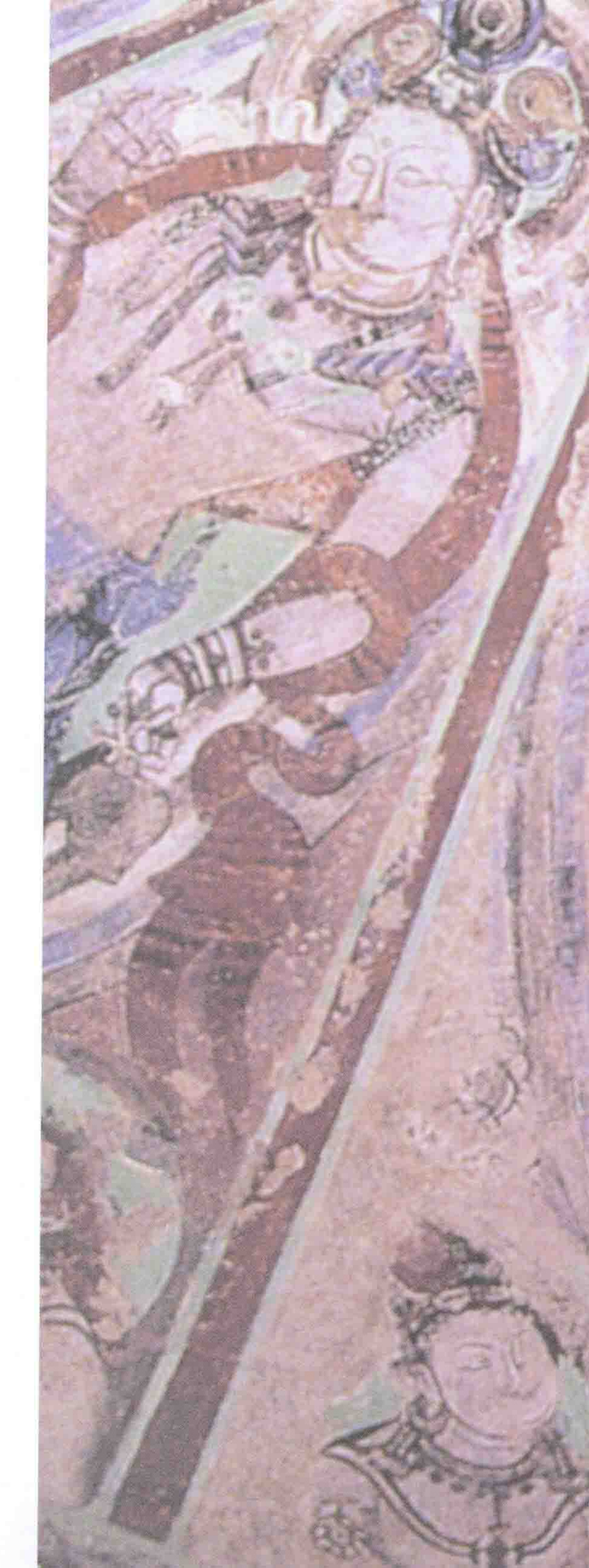
佛和菩萨局部

克孜尔第123窟。



佛和菩萨局部
克孜尔第123窟。





佛和菩萨局部
克孜尔第123窟。



民能作佛形象者，其后世世所生之处，眼目净洁，面貌端正，身体手足常好柔软……后世常生势尊贵家，受其气力，与世绝异，在所生处，不堕贫家。作佛形象，其福如是。……作佛形象，后世得作帝王，特尊胜诸国王，当为诸王之所皈仰，信佛形象，其福如是。……作佛形象，死后不复入于地狱畜生饿鬼诸恶道中。”

这里详细叙说了造立佛像所得的种种福佑，一是来生面貌端正美好，二是生于有权势有钱财的富贵家，三是来生能作尊胜于诸国的帝王，四是死后不入地狱、畜生、饿鬼诸恶道。修造佛像既然能得到如此大的果报，于是帝王贵族、富商巨贾纷纷出资修造石窟、绘制佛像，并且把自己及其家属的形象画在石窟里。他们就成了这个石窟的供养人。

龟兹石窟也不例外，有很多石窟是龟兹白氏王朝的国王出资修造的。本世纪初，德国人格伦威德尔等在克孜尔石窟第67号窟（他们定名为“红穹顶洞”）中发现了一束龟兹文文书，从中找出一纸给石窟寺施舍钱财和处理这些钱财的账单，并找到了六个龟兹国王的名字。其中的两个国王在汉文文献上有记载，一个是《新唐书·龟兹传》中的苏伐勃驶，另一个是《旧唐书·西戎传》的苏伐叠，即苏伐勃驶之子，死于公元646年。他死后，“其弟诃黎布失毕代立，渐失藩臣礼”，终于与唐朝中央政府发生了一场大战。

在六个龟兹国王的名单中，在苏伐勃驶之前有一个国王叫托提卡，他的王后叫司瓦雅普拉普哈。这个国王在汉文文献中并无记载。可是，格伦威德尔等人在克孜尔石窟第205号窟（他们定名为“洗脚洞”）发现了这两个人作为供养人的画像，因为上面用龟兹文题着“王后司瓦雅普拉普哈之像”这样

供养人像（右）
克孜尔第206窟。

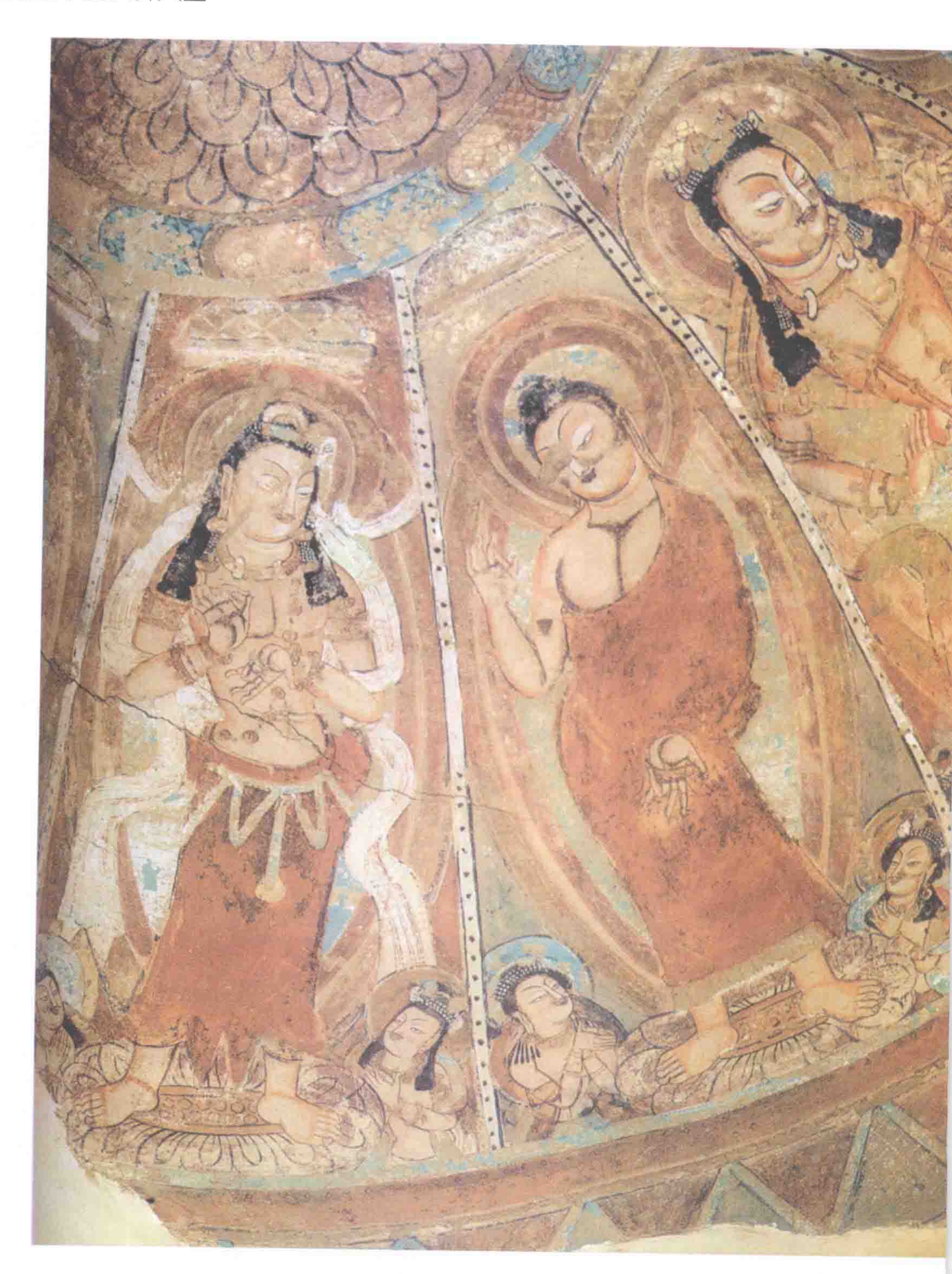




供养比丘

克孜尔第175窟。人物姿态不同，刻意描绘人身部分，使人物立体感强。







的字。可见克孜尔石窟第205号窟是龟兹国王托提卡出资修造的，石窟修成以后，他就把自己及妻子的像画在石窟内，作为供养人，以取得佛的恩惠和果报。其他五个龟兹国王可能也都修有石窟，也把自己及其家人的像作为供养人画在石窟里。

在龟兹石窟壁画中，龟兹供养人的画像数量甚多。如克孜尔石窟第104号窟左甬道左壁和右甬道右壁俱画龟兹供养人像。他们身着翻领、折襟、窄袖的长袍，腰束衣带，都披发垂项，有的手上托着一只盛满食物的碗，有的手持一支荷花，脸形有扁圆、长圆、圆形三种，眉毛高挑，眼睛浑圆，嘴微微张开。克孜尔石窟新1号窟左甬道左壁也残留有一躯龟兹供养人像。他身穿翻领、折襟、镶边、窄袖的长袍，头发用锦巾包扎，颈后飘着头巾，腰束衣带，腰间左右各挂一宝剑和匕首。他一手按住宝剑，一手托着一盏燃着的灯，身后是天雨花图案。

据《晋书·四夷传》记载："龟兹国西去洛阳八千二百八十里，俗有城郭，其城三重，中有佛塔庙千所。人以田种畜牧为业，男女皆剪发垂项。"《北史·西域传》记载："龟兹国，在尉犁西北，白山之南一百七十里，都延城，汉时旧国也。……其王头系彩带，垂之于后，坐金狮子床。"《旧唐书·西戎传》记载"龟兹国，即汉西域旧地也，在京师西七千五百里。其王姓白氏。有城郭屋宇，耕田畜牧为业。男女皆剪发，垂与项齐，唯王不剪发。"《唐书·西域传》记载："龟兹，一曰丘兹，一曰屈兹……俗断发齐项，唯君不剪发。姓白氏，居伊逻卢城北，倚阿羯田山，亦曰白山，常有火。王以锦冒顶，锦袍、宝带。"

从上述古文献的记载来看，克孜尔石窟第104号窟左右甬道壁上所画的龟兹供养人虽然穿着十分

穹隆顶壁画局部（左）
库木吐拉第20窟。





穹隆顶壁画局部　库木吐拉第20窟。

考究的长袍，但是他们都披发垂项，与文献中“男女皆剪发，垂与项齐”、“俗断齐项”的记载相一致。他们显然都是当时龟兹国里的王公贵族或将军武士；而克孜尔石窟新1号窟左甬道左壁残留的一躯龟兹供养人像则用锦巾包扎头发，颈后飘着头巾，这与文献中“其王头系彩带，垂之于后”、“唯王不剪发”、“王以锦冒顶，锦袍，宝带”的记载相一致。他显然是一个龟兹国的国王。

库木吐拉石窟第46号窟左甬道左壁、右甬道右壁俱画龟兹供养人像。他们着翻领、折襟、窄袖的长袍，腰束衣带。衣料的质地有厚重感，颜色有的为纯黑，但多数为白色格子底或其他颜色底，再在衣领衣襟上镶以各色的边，看起来十分华丽。他们大多一手按着腰间的宝剑，一手举起一只燃着的灯。在克孜尔石窟第189号窟左壁上也画着三躯龟兹供养人，他们着翻领、折襟、窄袖的长袍，腰束衣带。有的长袍是斜方格子的花纹，有的长袍的领口、衣襟处镶以各色花边，有的长袍则有点花纹，十分富贵华丽。他们的腰间左右各挂有一把宝剑和一把匕首，双脚着靴。他们双手合十，捧一枝长茎花。

库木吐拉石窟第46号窟左甬道左壁、右甬道右壁上的供养人像，其衣服的质料有厚重感，就因为它是一种毛布。而克孜尔石窟第189号窟左壁上的龟兹供养人的服装，不仅镶有各色花边，还由各种不同色彩的毛线织成，形成各种不同的底色和花纹。

穹隆顶壁画局部（右）
库木吐拉第20窟。

在龟兹石窟壁画中，供养人都画得比较大，特别是那些画在甬道壁上的供养人，其高度几乎都在1.50米以上，有的与现代成年人的身高基本相等。因此，在这些壁面上，佛、菩萨和比丘的身材与供养人处于同一个高度上，这与内地大多数石窟中，供







穹隆顶壁画局部　库木吐拉第20窟。

养人画在壁面的底部，尺寸都小于佛和菩萨的画像的情况有所不同。如敦煌莫高窟第398号窟的南北壁画出大型说法图，底层则画出供养人，第419号窟四壁的底层，也画着供养人。当然，这不是说龟兹石窟壁画中全是大型供养人，也有一些供养人被画于壁面的下部，其尺寸大小远远比不上周围的佛与菩萨像。如克孜尔石窟第69号窟主室左壁下部画有两个龟兹供养人，高度在50厘米左右，穿着翻领、折襟、窄袖的长袍，腰束衣带，手中都持有一枝长茎花。

龟兹石窟壁画中的供养人，大多数是站着的，但是在克孜尔石窟第192号窟左甬道左壁画着几个跪着的龟兹供养人。他们着翻领、折襟、窄袖长袍，腰束衣带，双手持一枝长茎花，屈膝跪在地上。

从龟兹供养人像中，我们看到了古代龟兹各阶层的人物形象，其中有“头系彩带，锦袍宝带”的国王，也有“剪发垂项，服饰锦袍”的王公贵族、将军武士，他们是出资修造这些石窟的人。为了得到福祐善报，他们就把自己及其家属的形象画在石窟中，为我们留下了一份研究古代龟兹社会的风俗习惯、民族特性以及服饰等方面的珍贵资料。

在距唐代龟兹都城不远的今克孜尔尕哈石窟，从石窟规模和壁画内容以及供养人的特征分析，克孜尔尕哈石窟应该是属于龟兹皇家的寺院。在第14窟中心柱侧壁上，绘有服饰华丽、有头光的供养人。其身佩带璎珞等高贵装饰物。特别引人注目的是，在两身供养人的脚下有半身女性人物从大地涌出，托着供养人的双脚。经过学者研究，女性人物是地神，在古印度神话里，地神即大地之母，故以女性形象出现，其名叫“坚牢”。

此外，中原地区的汉人也曾经在龟兹地区建造

穹隆顶壁画局部（右）
库木吐拉第20窟。







穹隆顶壁画局部　　库木吐拉第20窟。





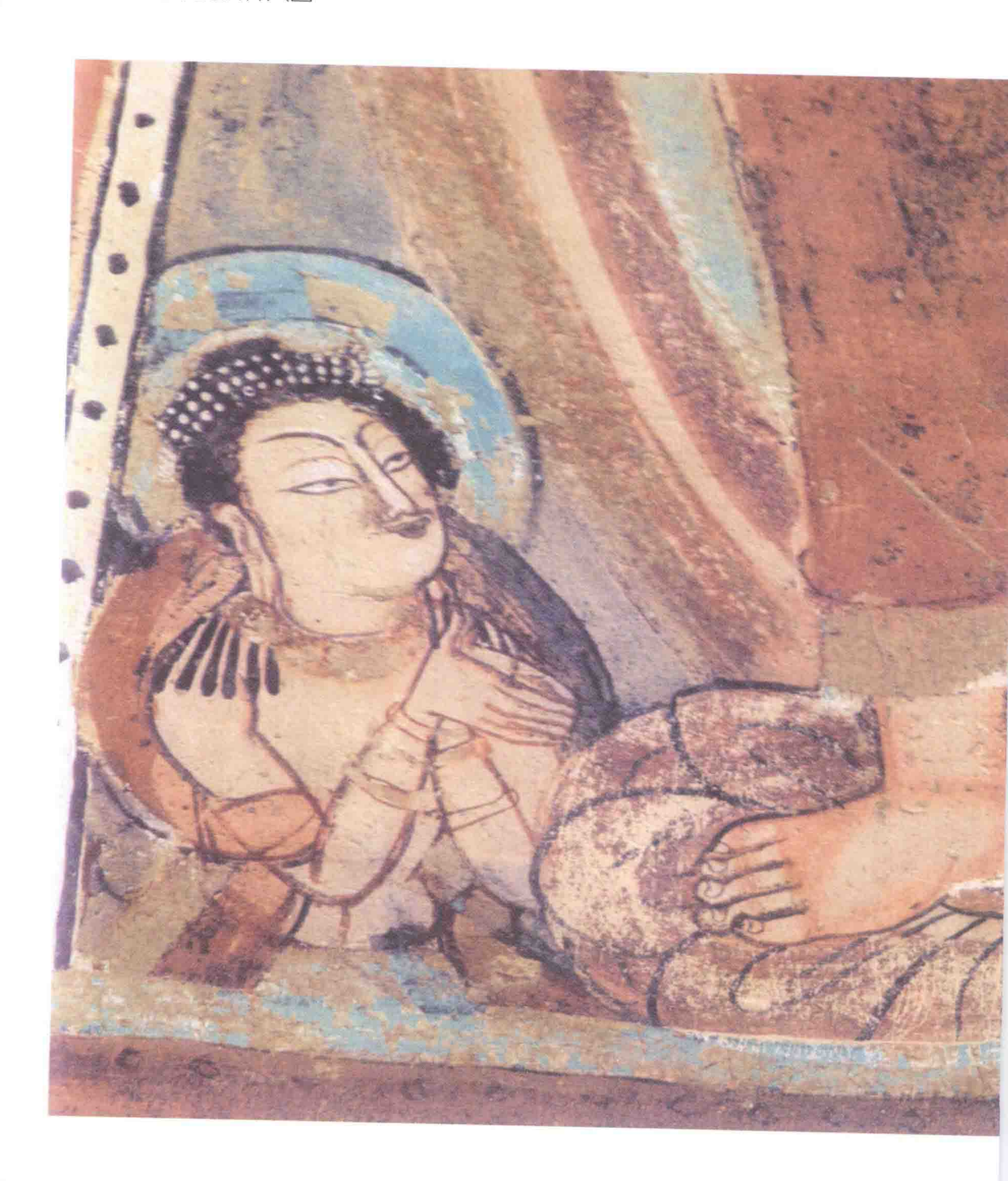
过石窟，或是汉僧开凿的。一是有些支提窟的壁画题材与风格同中原汉民族完全相似。如库木吐拉石窟第14号窟的正壁画弥勒变、右壁画法华经变；第16号窟的左壁画西方净土变、右壁画东方药师变，边侧画出“十二大愿图”。这些壁画题材与款式是与敦煌莫高窟的唐窟壁画相似的。在这两个窟的窟顶上又画有与敦煌莫高窟盛唐以后同一题材、风格的千佛像以及朵云纹式。而库木吐拉石窟“12号、15号窟内东西甬道壁上所画的菩萨像，头戴小型花鬘冠、高发髻，胸前有复杂的细璎珞，帔下垂，横于胸腹之间两道；用笔上，又是郭若虚所描写吴道子的人物画：‘其势圜转，而衣服飘举。’这样的风格是中原各地石窟、盛唐以后菩萨造像的标准形态。”

二是存在着大量的汉人题记。再是，库木吐拉石窟中还有两个由回纥人开凿的石窟。库木吐拉石窟79号窟中筑有一个坛基，坛基上原置坐佛像，现在坐佛像已经坍坏。坛基前壁画有一行七人，六个大人，一个小女孩。六个大人都站着，双手合十，其中四个着袈裟，两个着回鹘服装，脚穿黑靴，系一男一女。小女孩也着回鹘服装，双手合十，跪在地上。在这六个人的头旁或上方，写有龟兹文、回鹘文和汉文的题记。汉文题记从左到右的内容是：“颉里阿斯□施城中识智□罗和上”，“法行律师”“□悟”。这显然是回鹘供养人的图像。

库木吐拉石窟第75号窟左、右壁下部画出几躯回鹘供养人的形象。他们都被画得很小，身长只有20厘米左右，供养人的头旁有汉文的榜题，尚能看清的有两处：一处为“骨禄□□”，另一处为“□□思力”等。

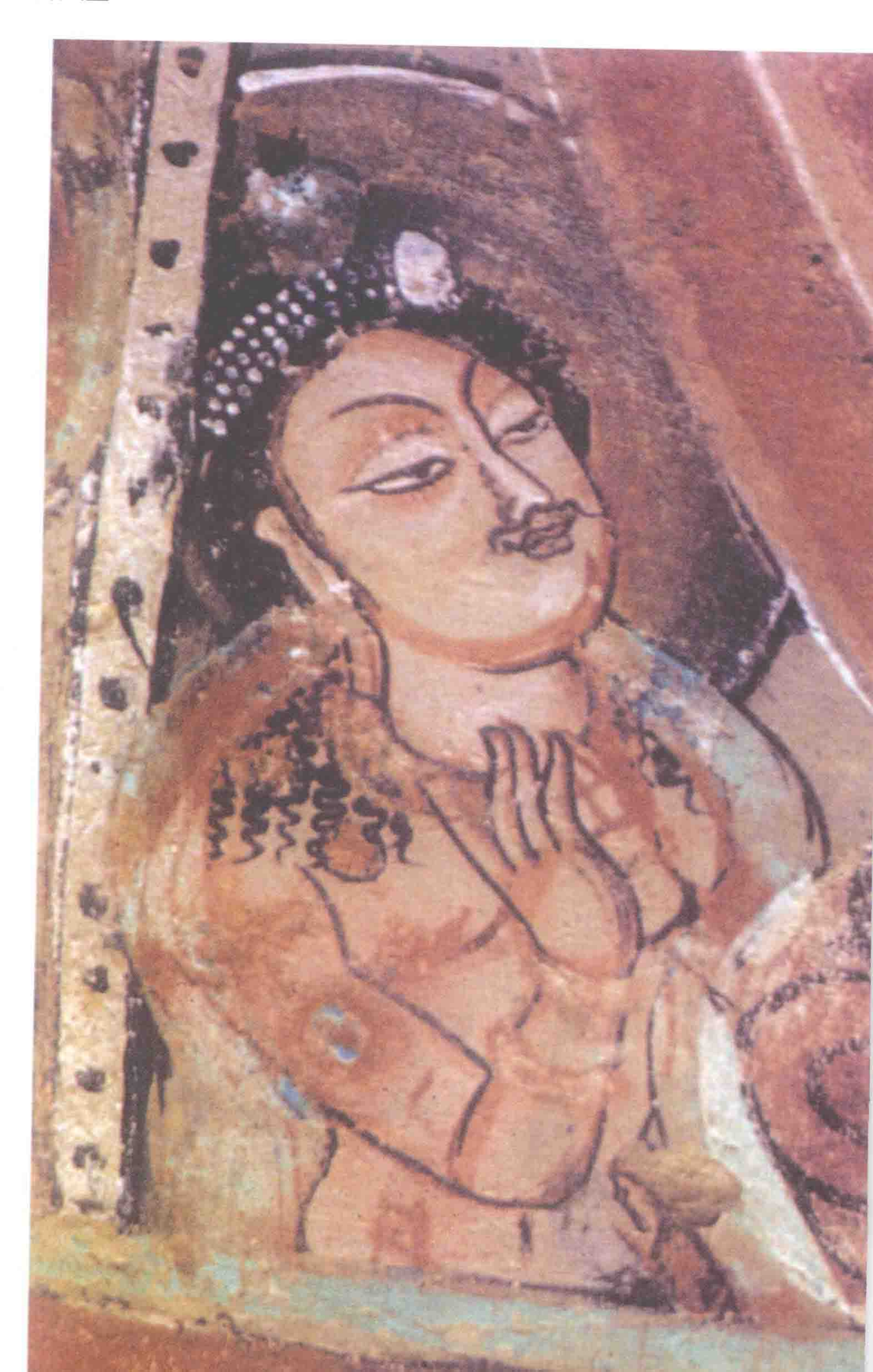
穹隆顶壁画局部（左）

库木吐拉第20窟。





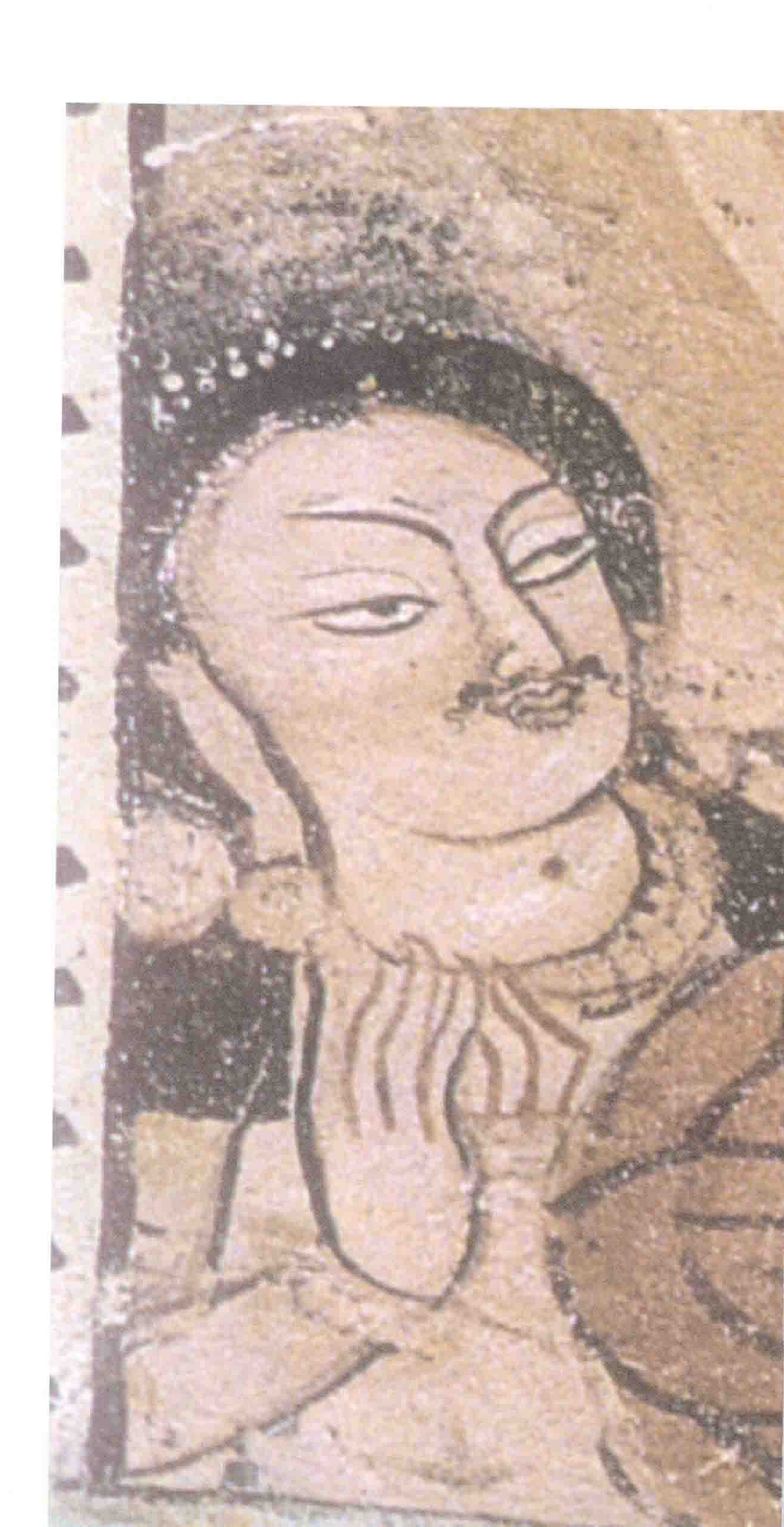
穹隆顶壁画局部　库木吐拉第20窟。





穹隆顶壁画局部

库木吐拉第20窟。



穹隆顶壁画局部

库木吐拉第20窟。







供养人像

克孜尔第8窟。人物发饰齐项，身着大翻领长袍，均佩长剑，服饰华丽，色彩丰富，凝重而热烈，人物当为龟兹武士。





二、龟兹石窟描绘的供养人

有关龟兹石窟寺中所描绘的供养人像，从人物构成来看，可大致分为以下三类：（1）王侯供养人像；（2）不含王侯像的世俗供养人像；（3）由多身比丘构成的供养比丘像。

第一类王侯供养人像。在群体中含有带头光、持有特色短剑的中心人物，常常伴随有被认为是王妃的女性供养人（这种女性形象在多数场合也带有头光）。较多的由不是一身而是两三身比丘作先导。人物几乎都是脚尖点地独特的立姿形象，这种立像占到全部龟兹供养人像的七成。王侯供养人像，在第69窟是在《初转法轮图》中，在第67窟是在因缘故事画中，以并存方式来表现的。初期的王侯供养人像和故事画关联地出现有较深的意义。在第69窟、第67窟的王侯供养人像中，第67窟由比丘引导行进中的王侯家族的形式，作为发端之作被以后的王侯供养人像作为范式继承下来。而且，在人物的衣服、发型和所持器物等的细部表现上，第67窟的王侯供养人像具有初期第69窟的王侯像以及下阶段前期的第205窟、第117窟王侯供养人像的混合特征。

第二类不含王侯像的世俗供养人像。与王侯供养人像不同，这类图中人物的服装简单朴素，没有出现带项光的人物，没有一个持王侯像所带的有特色的独特短剑。总之，这类像的立姿和坐姿形式都可见到。同王侯供养人像一样，由两三位比丘作先导的例子也可见到不少。而且，在立姿情况下，同王侯供养人像一样，表现为脚尖点地的独特立姿。

第三类由多身比丘构成的供养比丘图。或多或

供养人（左）
克孜尔第60窟。

少在克孜尔和库木吐拉、森木赛姆见到，在克孜尔尕哈及台台尔则没有被确认。在故事画中出现的比丘除了着黑褐色僧衣外，常常穿鲜亮的青、绿色僧衣。与此相反，供养比丘图中的比丘穿着褐色或者黄、灰色中衣和大衣样式的朴素僧衣。故事画中的比丘几乎没有例外均是裸足，与此相反，供养比丘图的比丘都足登黑靴。故事画中出现的比丘与作为供养人的比丘，在表现上似乎有区别。这些供养人像被描绘的场所，大都处在主室前壁和甬道内。

供养比丘群像，在中期被甬道内所描绘的王侯供养人像流行取代，在某个时期消失了。在后期它以与世俗供养人像组合的形式再度出现。这类作品数量少于王侯供养人像，也不像王侯像那么显眼，几乎被忽略。在描绘《佛说法图》的中心柱窟的甬道中，有故事画以外的要素出现，融合了现实（供养人像）和虚构（故事画）两方面性格的供养比丘像，这样的主题确实有较深的意义。在第175窟、第184窟的甬道内侧壁也描绘有比丘群像。在甬道内侧壁（第175窟在左甬道内侧壁上部，第184窟在左、右甬道内侧壁）的比丘群体，背对后室，立姿向主室方向作行进状。如果从由比丘构成的群体的观点来分类，和它相同的容易找到。

第114窟、第7窟的《供养比丘图》和第175窟、第184窟的《比丘群像》，在这个意义上可被严格地区别。的确，供养比丘群像中比丘的动作、所持器物和第114窟的供养比丘图可见有共同的要素，第114窟等的供养比丘像和由比丘作先导的供养人图的比丘像，不管怎么样，脚尖前原有被切割的黑靴。与之相反，第175窟、第184窟的比丘全部是裸足。在佛教故事中出现的比丘，或者是某个真实的历史人物，某个时代在某个地区非常有名，半传说性质



塔、供养人

克孜尔第7窟。





本行经变（左）

柏孜克里克第20窟。图中立佛作手印状，着大圆领袈裟，十分华丽，背光及项光描绘工丽。立像周围婆罗门供养人，表情肃穆安详，神采各异，实属佛教壁画精品。

本行经变局部（右）

柏孜克里克第20窟。





本行经变局部（左、右） 柏孜克里克第20窟。



本行经变局部（左、右）　柏孜克里克第20窟。





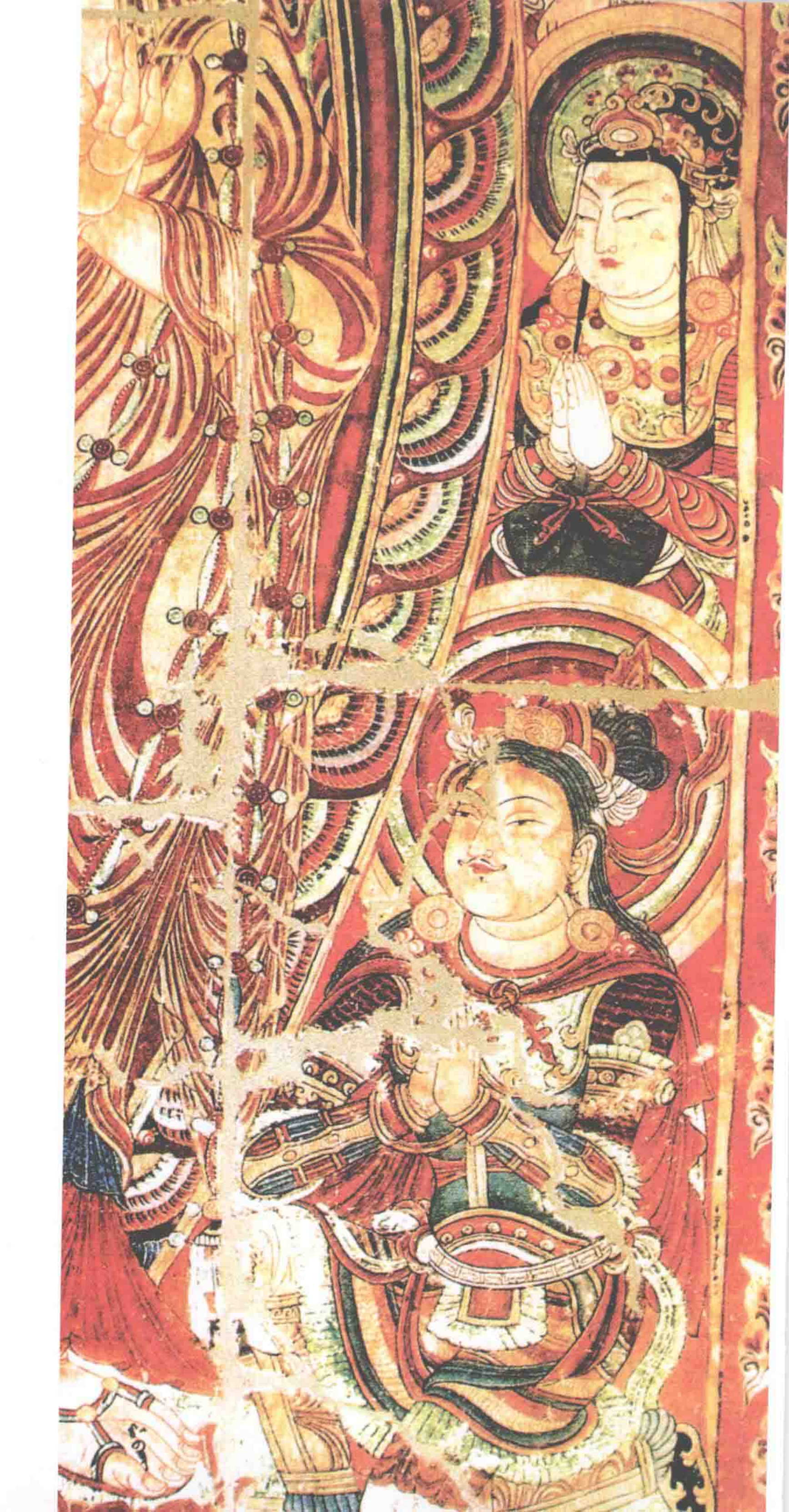


本行经变（左） 柏孜克里克第20窟。
本行经变局部（右）



本行经变局部（左、右）





甫行经变局部（左）
甫行经变（右）
柏孜克里克第20窟。







本行经变局部（左、右）　柏孜克里克第20窟。



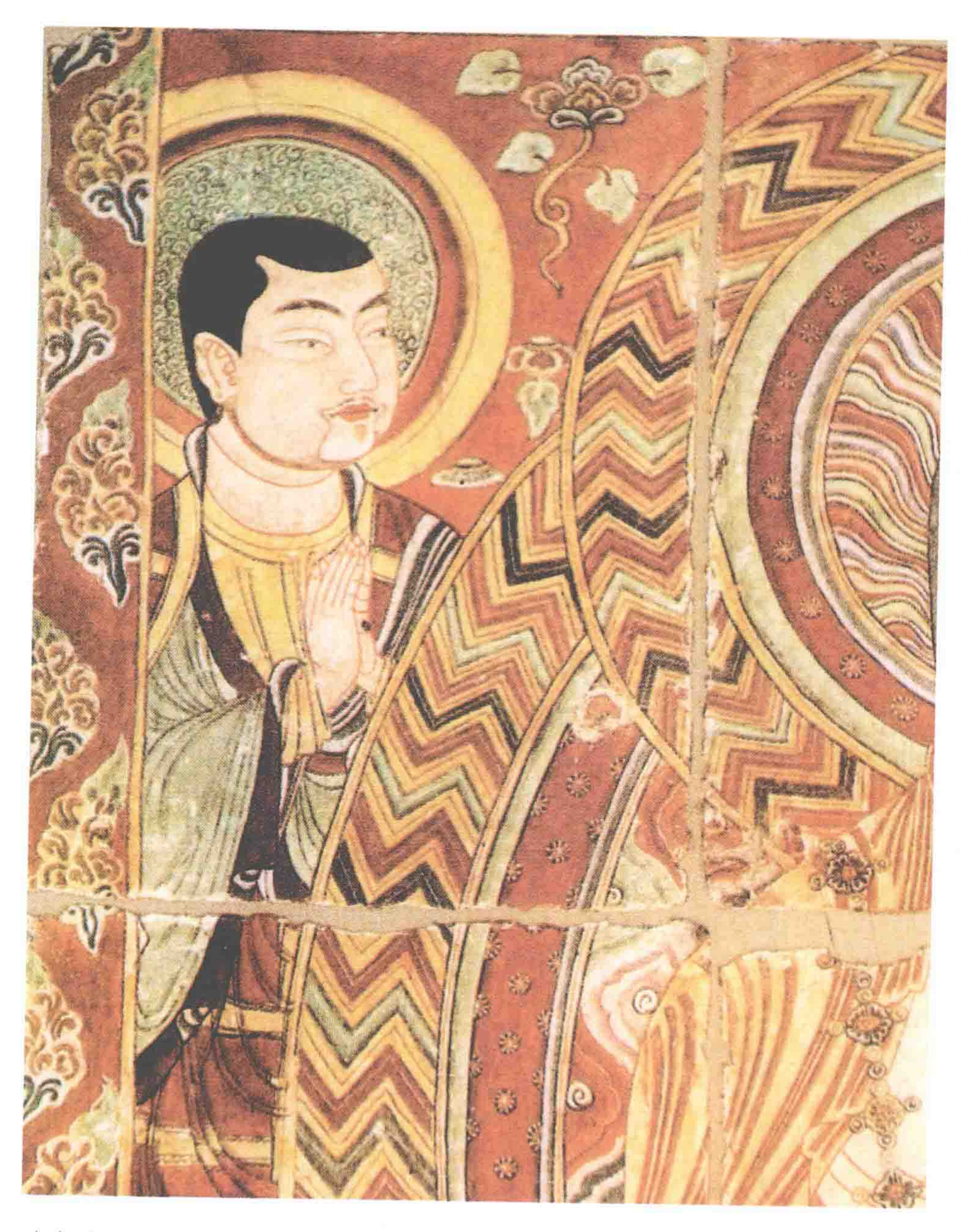


本行经变局部（左、右） 柏孜克里克第20窟。





本行经变（左）柏孜尔第20窟。 本行经变局部（右）



本行经变局部 柏孜克里克第20窟。

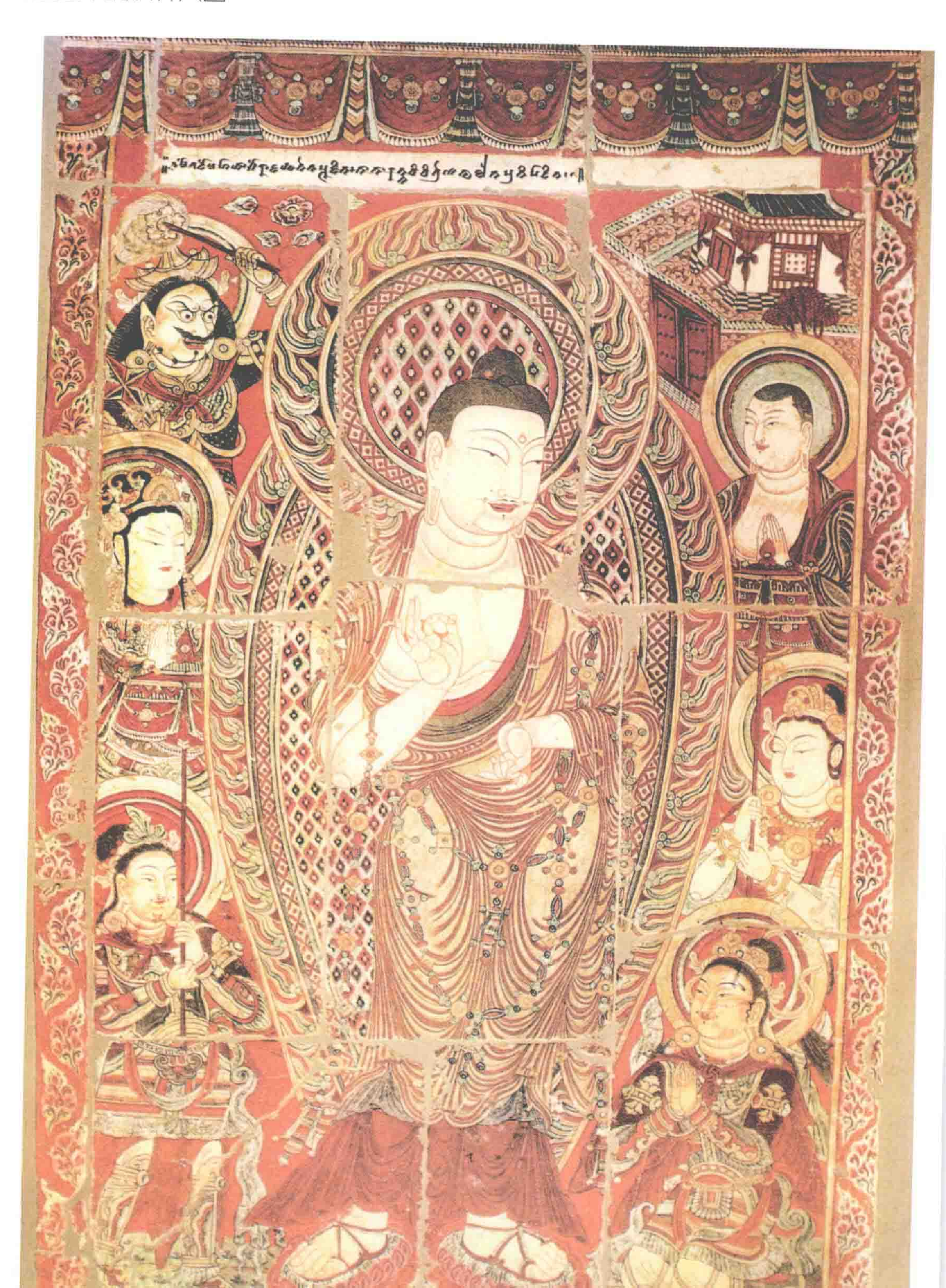


本行经变局部　柏孜克里克第20窟。





本行经变局部（左、右）　柏孜克里克第20窟。





本行经变（左）柏孜克里克第20窟。 本行经变局部（右）









本行经变局部
（第66~69页）
柏孜克里克第20窟。





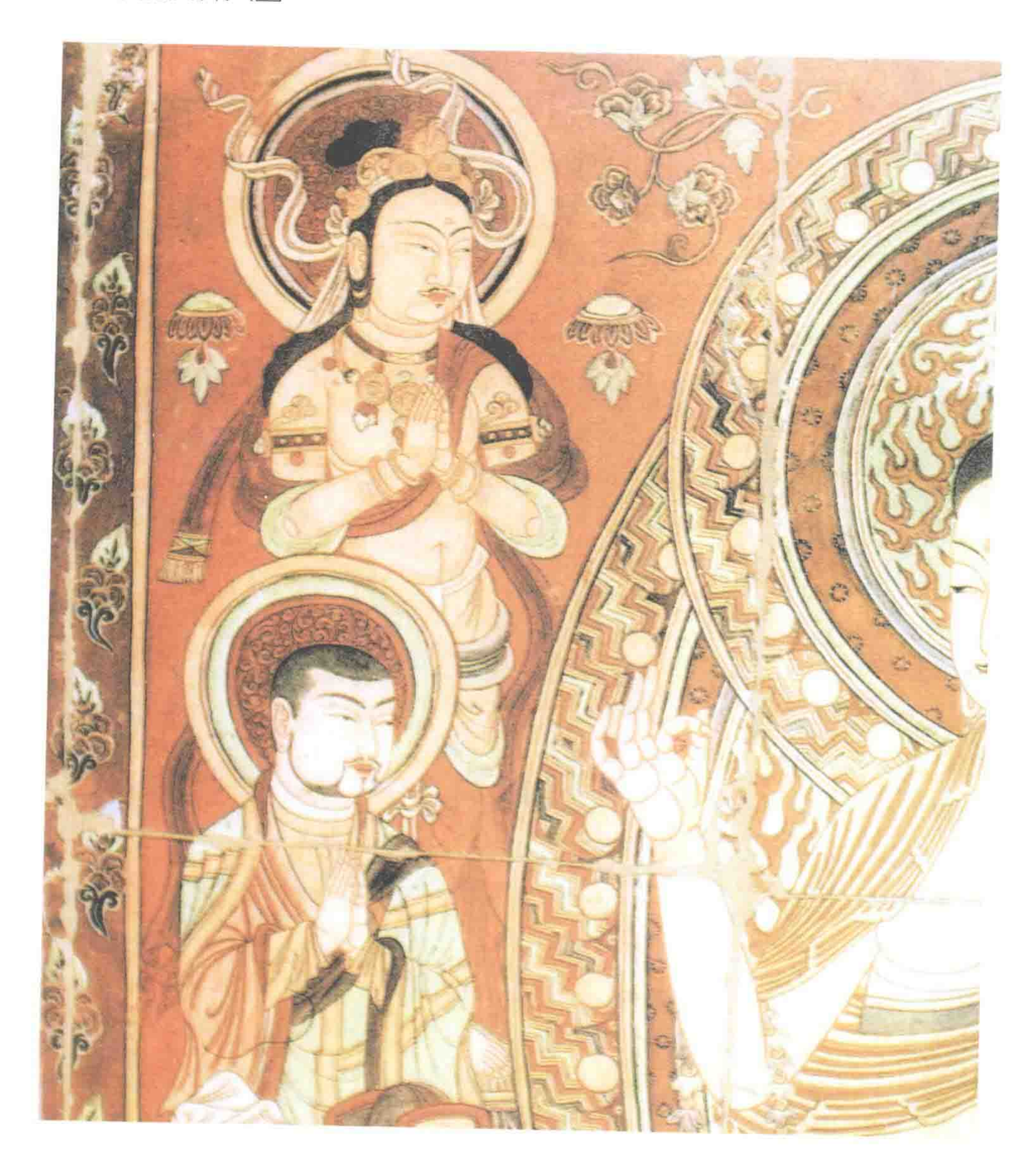
的比丘，在时代考证上可集中联系到高僧图。不过，在表现的场所，比丘的行进方向（背对后室，面向主室）、比丘的动作等也有共同点，第114窟等的《供养比丘图》给予《比丘群像图》的形成以影响，后者从前者图像构成中借鉴了很多。

龟兹石窟中的供养人，以克孜尔石窟谷内区的第118窟为代表之一。该窟位于第117窟东侧，洞窟入口向东南方向，前室和主室相连，顶部为横的券顶形式。118窟的前室现已坍塌，主室的北壁东侧下端有两身供养人的肖像。在券顶的左壁有一身供养比丘的造型。该窟供养人的造型，整体色调为土红或偏赭石色的暖色调。在供养比丘的身体裸露部分，以明暗差别较大的色块组成，显然具有“凹凸画法”的特点。但是这一表现方法，却在同一形象的着衣部位体现的并不明显，甚至趋于“勾形涂色”的平面效果。这样造型特点并不一致的现象，不仅仅出现在该窟的供养比丘的壁画中，同样也出现在该窟的因缘佛传壁画里的肖像造型中。

这种现象说明,这一时期供养人的造型技术和石窟内的佛像造型技术之间并不存在明显的区别。在谷东区第175窟的西甬道壁上，出现了另一种形式的供养比丘的造型法。这种造型的手法与第118窟供养人衣着上的勾线方式不同，采用的是刻线的方法。衣服的用色仍具有平面化的特点，没有面部及五官等部位的立体效果。在克孜尔石窟中后期的石窟中，供养人造型的凹凸特点和颜色使用上有了明显的变化。如谷东区的第199窟（约7世纪）内甬道侧壁上绘制的供养人列像，身着戎装并佩长剑，头部形状饱满偏圆。从造型的特点来看，该窟的供养人造型色泽鲜艳、冷暖色块和线条组织的平面装饰性效果较为强烈，没有早期造像中的“凹凸画法”的

市行经变（左）

柏孜克里克第20窟。人物众多，有比丘、菩萨、商人、船主等，右下部还绘有驴、驼作供养状，船主脸上彩绘花纹，比较独特，大量暖色烘托气氛，使壁画的装饰性更强。



本行经变局部（左、右） 柏孜克里克第20窟。





𠂉行经变局部（左、右） 柏孜克里克第20窟。





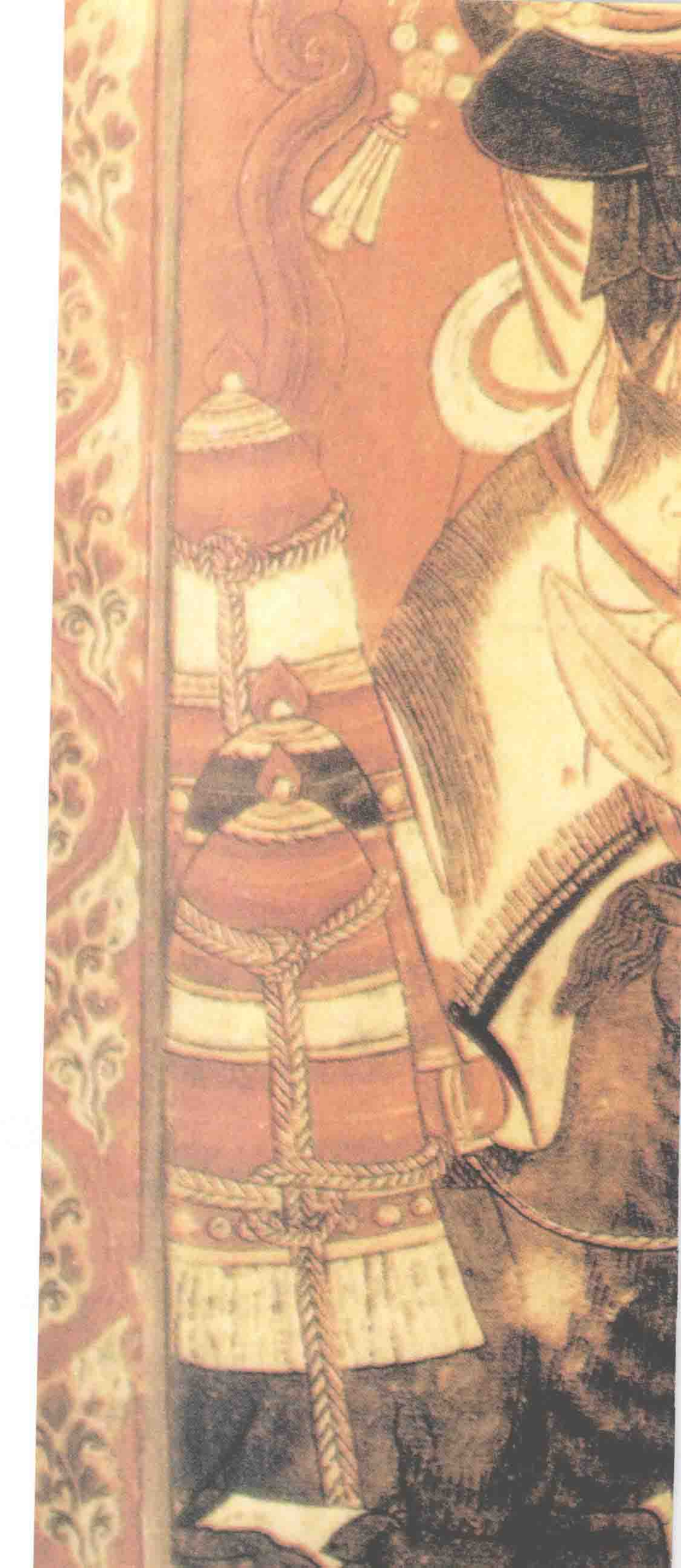
本行经变（左）柏孜克里克第20窟。 本行经变局部（右）







本行经变局部（左、右） 柏孜克里克第20窟。



本行经变局部
柏孜克里克第20窟。





明暗特点。

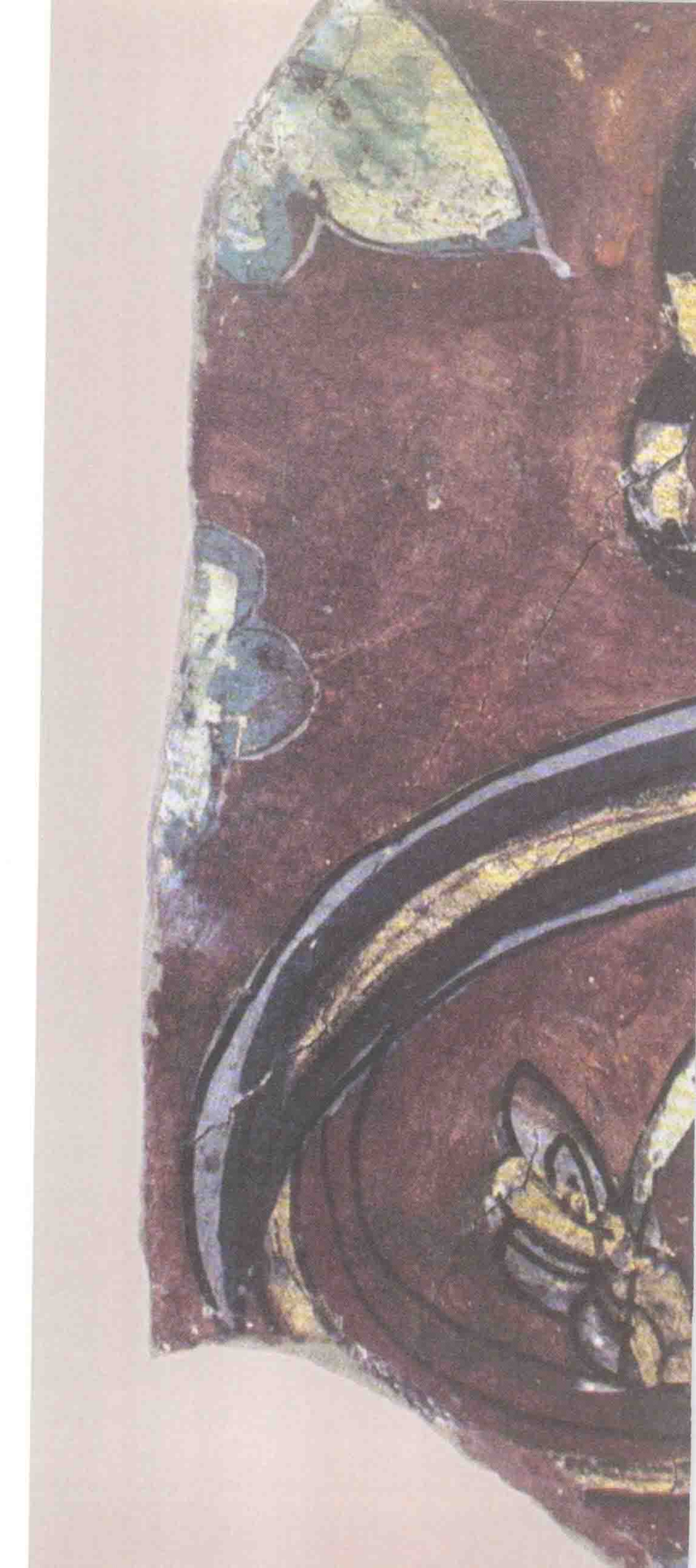
除此之外，一些资料里记载的供养比丘的“S”形（三道弯式）的动态特点，在克孜尔石窟的第7窟南甬道北壁下端绘制的一列供养比丘的造型中，表现得较为明显。而这一造型的动态特点，学术界一般认为同古印度笈多时期的雕像造型动态有一定的联系，此种动态的渊源关系有待进一步了解。克孜尔石窟中后期的供养人壁画，显然不只表现出一种



或者两种可以概括全貌的造型风格。如在谷西区的第69窟供养人壁画造型中，既没有出现早期的第118窟那样明暗对比突出的效果，也没有出现第199窟的供养人造型平面装饰化的特点。在第69窟的供养人壁画中，出现了明暗对比反差较小且造型简洁的特点。或许是身份、地位及民族特点的影响，该窟供养人肖像的用色也较简洁和朴素，如主室东壁下方的一组供养人残像（半身）的服饰上没有装饰华丽

回鹘王与王妃供养图

柏孜克里克第24窟。画面中部圆形为法轮，左右各有一对公母鹿在法轮旁听法，法轮上部左右为腾空夜叉，回鹘王与王妃在鹿的左右。画面构思巧妙，线条简洁。



供养人像

此图流失域外，石窟不详。

戴头冠，有花饰，身披长巾彩带，双手托着盘呈供养状，脸部圆润，线条粗细相同。



的图案，仅以一深色的线条勾出肖像的轮廓，再用较为清淡的明暗加以修饰完成。

克孜尔石窟供养人壁画中的这种造型特点，显然不只是追随佛像造型的特点，而是更加多变和复杂。在第104窟的南甬道外侧壁的一处供养人肖像中，采用的又是另一种以色块表现形象的方式，并没有采用线条表现形象的方式。库木吐拉石窟前期的壁画风格，和克孜尔石窟同时期的壁画较为一致，后期的库木吐拉石窟壁画明显地出现了中原绘画的风格，体现了绘画造型风格的“汉化”特点。如早期的第46窟的壁画风格和主题同克孜尔石窟第17窟的风格较为相似，且在主室的左右甬道壁上都绘有供养人肖像。后期石窟形制出现了长方形的窟型，如第14窟、第16窟和第45窟等。库木吐拉石窟后期的壁画，因安西都护府迁至龟兹，受驻守龟兹的汉族军队的影响，中原汉地文化的特点较为明显。这一时期出现了唐风绘画特点的壁画，这一时期的洞窟有第12窟、第16窟、第46窟和第79窟等。

克孜尔石窟壁画中的供养人画像，多集中在洞窟左右壁、入口两侧和左右甬道的下端。这些位置一般处于洞窟较为次要的地位，从世俗人物的画像同佛像和本生故事等壁画位置的主次区别，就可以看出二者之间的差异。此外，克孜尔石窟供养人的造型分布，与石窟所开凿的形制也有很大的关系，因为不同形制的石窟，会有不同内容壁画的位置安排和分布。如在中心柱窟中，主室的左右两侧通向后室的甬道墙壁上，常常出现有供养人或供养比丘的肖像。通过供养人壁画的分布比较，可以基本上了解到克孜尔石窟壁画中供养人造型的大致分布情况。

施主（右）

吐峪沟发现。供养人像线条简练。

石窟内供养人肖像的分布，并不只是简单地遵循或取决于洞窟的形制而定，供养者的民族、地位







施主局部（左、右）　吐峪沟发现。供养人像线条简练。





比丘供养像（左） 柏孜尔克里克第20窟。
比丘供养像局部（右） 柏孜尔克里克第20窟。





本行经变·云童子受决定记局部　柏孜克里克第18窟。图画依佛经而表现，该图为局部，一双呈八字形佛脚，站在莲花台上，左边绘云童子五体投地，将长长的头发铺在佛脚下。描绘逼真。

和壁画所绘制的年代仍然是研究不能忽视的重要因素。库木吐拉石窟中的供养人造型，在洞窟中的位置安排并没有出现特点不同之处。只是在主室方台的台基四壁绘有供养人肖像，在克孜尔石窟的壁画中似乎未见。在这方面，库木吐拉石窟的第79窟的窟型呈方形，顶部为穹隆顶。在入口北侧下部绘有穿着龟兹特点服装的供养人像，并有汉文等不同文字的题文。方台台基四壁也都绘有供养比丘和供养人肖像且带有题文。这列供养人肖像的造型几乎为线描方式并敷以淡彩，无论与克孜尔石窟后期的壁画，还是同库木吐拉石窟另外的洞窟壁画造型相比，汉地中原绘画特点最为明显。其造型也显得有轻松淡雅、用线简洁流畅的特点。

这两处石窟壁画的供养人造型特点，可以总结为如下几点：

1. 关注早期传入龟兹地区石窟的壁画造型和技法特点，可将其与中、后期佛像和供养人的造型技法区别分类。这其中，要关注世俗供养人肖像造型同佛教人物的造型异同之处，并寻找影响这些变化的因素。如克孜尔石窟第189窟主室西壁上，所绘的供养人肖像有着头形偏圆的特点，这与龟兹石窟壁画早期的供养人的长形特点不同。此外，该窟供养人面部及手部出现有“凹凸画法”特点。

2. 在克孜尔石窟第175窟西甬道的内侧壁，壁画中的供养比丘像的服饰轮廓，采用了刻凹线取代土红色线条的独特方式。这种方式的采用，表明了该洞窟的壁画，是在底层的墙泥并没有完全干透的情况下，就已经开始了粉本的拷贝和凹线的刻制。

3. 龟兹地区石窟最初的造型风格明显呈现出以暖色调为主的特点，在肖像画中，往往都运用了凹凸画法的明暗对比手法，这一特点符合德国人瓦尔

剃度守受戒（右）
柏孜克里克石窟。







德施密特等人对克孜尔石窟的第一种画风的描述。在中、后期的壁画中，克孜尔石窟的佛教造型艺术逐渐表现出装饰性并向平面化发展，这种发展的特点和趋向，也体现在库木吐拉石窟之中。

三、高昌石窟描绘的供养人

在新疆高昌回鹘佛教绘画中也常见大型供养人像，它们伴随高昌回鹘王室、贵族向佛寺布施和开窟造像、积修功德而出现。供养人像多绘于窟两侧，并配有题记。人物以回鹘人居多，晚期窟内出现着蒙古服饰的供养人。柏孜克里克第20、32、34、45、47、53等窟均绘有高昌回鹘王室供养像。男女供养人均为半侧面礼佛姿势，仪态庄严，或手中持花，或合掌膜拜。绘于第20窟中堂门南北两侧内壁的男女供养人壁画堪称精品。供养人饱满的面容，细长的眉眼，丰腴的体态，颇具唐代中原人物画的遗韵。这是受到中原审美观的影响，并把这种创作理想带入高昌回鹘佛教壁画的表现。而女供养人衣领的唐草纹饰则是东罗马和波斯萨珊王朝艺术中常常使用，后经中亚东传的。这充分说明东西方文化曾在高昌回鹘国汇流的盛况。

高昌柏孜克里克第9窟壁画中供养人画是一个重要材题。供养人画，即礼拜供养佛的画，国外亦将其称为誓愿画。这种画主要是表现释尊前生发成佛誓愿，供养过去诸佛，积善行蒙受记未来成佛的种种故事。这种画在高昌地区比较普遍，同时，也是高昌回鹘时期有代表性的壁画题材。供养画一幅一个主题，它多成组连续绘在洞窟和佛殿左右侧壁或前后壁、甬道和隧道两侧壁上。第9窟的供养画是回

供养人（左）
柏孜克里克石窟。





回鹘王侯家族群像

柏孜克里克第169窟。上下两排为官阶不同的人物。戴头冠，着长袍，双手持花，面向右做供养状，反映出其家族势力。





鹘时期已定型的作品，绘制精美，内容较全，共有十五个图像，（其中残缺二个），并有榜题，是供养人画中的典型。

柏孜克里克石窟寺第9窟壁画题材和配置形式大致如下：（1）中间窟室门道左侧壁绘供养图。（2）窟室前壁门右侧绘三身回鹘男供养人像。（3）窟室前壁门左侧绘三身（图残缺一身）回鹘女供养人像。（4）右甬道口左壁绘三身供养比丘，右壁供养比丘像毁。（5）左甬道口右壁绘三身供养比丘，左壁三身供养比丘像毁。在甬道和隧道两侧壁共绘十五幅供养人画。但是，这些供养人像壁画均被德国人勒库克盗去。

其中，回鹘男供养人像壁画，高59厘米，宽57厘米，头侧有回鹘文榜题，均为回鹘王室成员。高昌回鹘时期，柏孜克里克石窟寺9窟中间窟室前壁门之右侧。

回鹘女供养人像壁画，高62.5厘米，宽55厘米。头侧有回鹘文榜题，均为回鹘王室成员。高昌回鹘时期，柏孜克里克第9窟中间窟室前壁门之左侧。

供养人像壁画，高3.25米，宽2米，画面上方有婆罗迷文榜题。高昌回鹘时期，柏孜克里克第9窟左甬道左壁前数第一图。

供养人像壁画，高3.25米，宽1.90米。画面上方有婆罗迷文榜题，高昌回鹘时期。柏孜克里克第9窟左甬道左壁前数第二图。

供养人像壁画，高3.25米，宽1.95米。画面上方有婆罗迷文榜题，高昌回鹘时期。柏孜克里克第9窟左甬道左壁后数第一图。

供养人像壁画，高3.2米，宽2.27米。画面上方有婆罗迷文榜题。高昌回鹘时期。柏孜克里克第9窟左甬道右壁前数第一图。

蒙古供养人（左）
柏孜克里克第27窟。

供养人像壁画，高3.25米，宽2.36米，画面上方有婆罗迷文榜题。高昌回鹘时期，柏孜克里克第9窟左甬道右壁后数第一图。

供养人像壁画，高3.25米，宽2.75米。画面上方有婆罗迷文榜题。高昌回鹘时期，柏孜克里克第9窟隧道后壁左端。

此外还有7个供养人像壁画，不赘述。

另外，在柏孜克里克第9窟还有供养比丘图；在柏孜克里克第4窟有许多供养人像壁画；在柏孜克里克第2窟也有供养人像壁画；在柏孜克里克第8窟有回鹘女供养人群像，同时还有回鹘男供养人群像；类似还有柏孜克里克第19窟，同样有男女供养人群像。

柏孜克里克第6窟门内左侧壁中有回鹘男供养人群像壁画，长1.41米，高1.02米，画面有回鹘文榜题；此外，在门右侧还有女供养人像，表现回鹘王全家供养。这幅供养人像中有8身男供养人群像，有8身女供养人群像，对了解古代回鹘王室的人物造型与服饰有重要作用。

在高昌回鹘壁画中，我们发现供养人几乎都处于静的状态，稳重而安静。外露的宗教狂热此时变为一种内敛的虔诚与宁静。同时，壁画绘制者不满足于依靠粉本复制壁画，而尽量使所绘人物各具面貌特征。

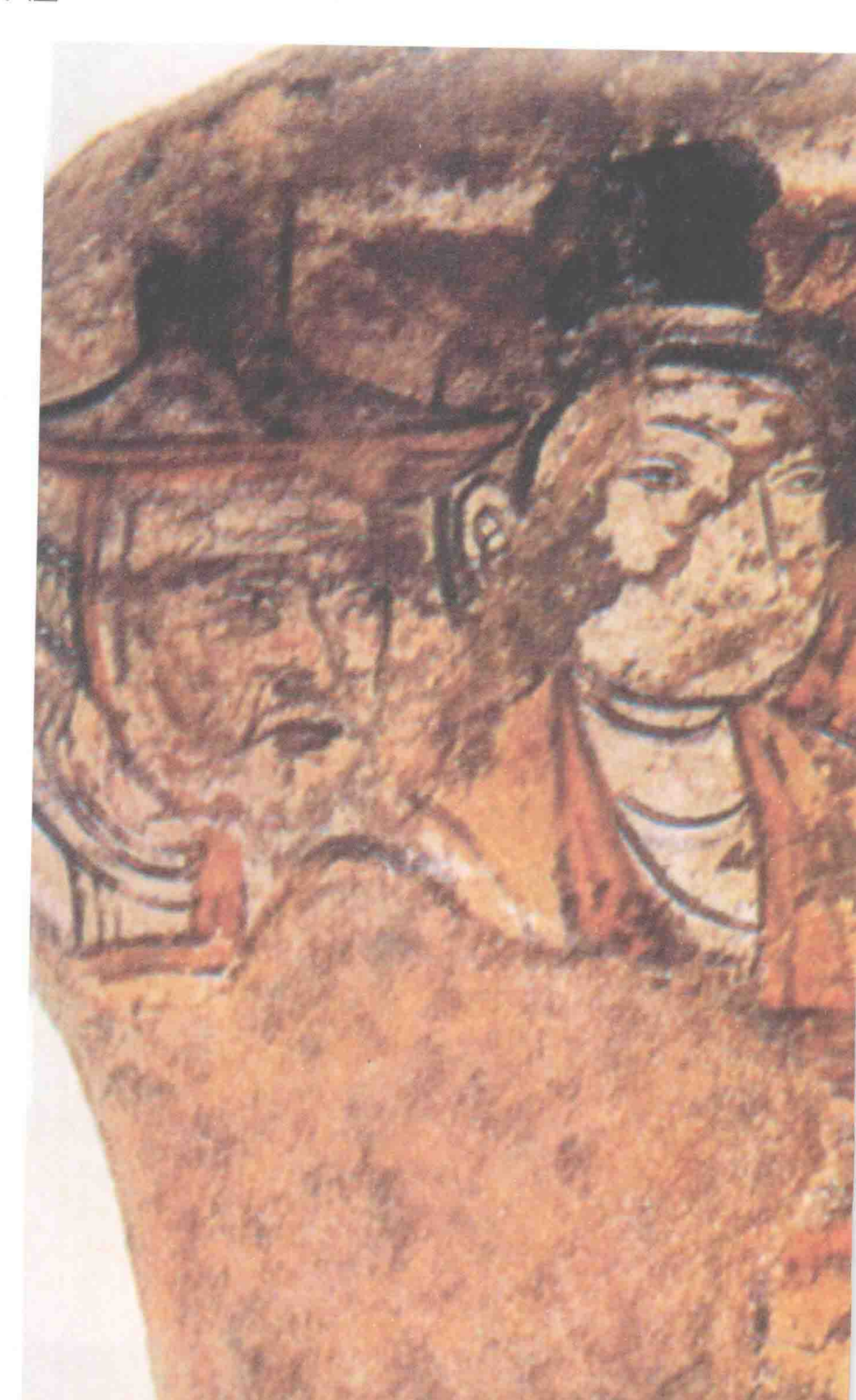
从表现技法看，壁画绘制者在裸露的肌肤处运用了晕染技巧，但其晕染的明暗、色彩对比与此前的石窟相比已经明显的减弱。壁画绘制者运用线条的能力和技巧也显著提高，加强了线条在绘画中的作用，在人物的头饰、服装以及背景处大量运用线条进行塑造。人物造型不再以几何图形组成，不再用圆圈和圆锥来塑造人体的大块体面结构。朴素豪放的粗线勾勒也已不见踪影，取而代之的是挺拔流

供养人（右）
柏孜克里克第9窟。









王者出行图局部
（第104～105页）
回鹘供养人。
北庭佛寺遗址。

供养人局部
焉耆七个星佛寺。







供养人（左） 焉耆七个星佛寺。

供养人（上） 柏孜克里克石窟。





供养人局部

柏孜克里克石窟。





供养人像

高昌故城。

畅、清晰细致、粗细匀称、切入形体的勾线。

在色彩上，高昌回鹘佛教壁画有自己的特色，它既与中原的“敷彩简淡”不同而追求富丽堂皇的效果，又不同于龟兹地区石窟中石青、石绿等冷色和对比色的运用，大面积使用回鹘人喜爱的赭、红、黄等鲜艳的暖色，烘托气氛，许多壁画以红色做背景，组成色调和谐的画面，使人犹如置身于华丽而温暖的佛国世界。

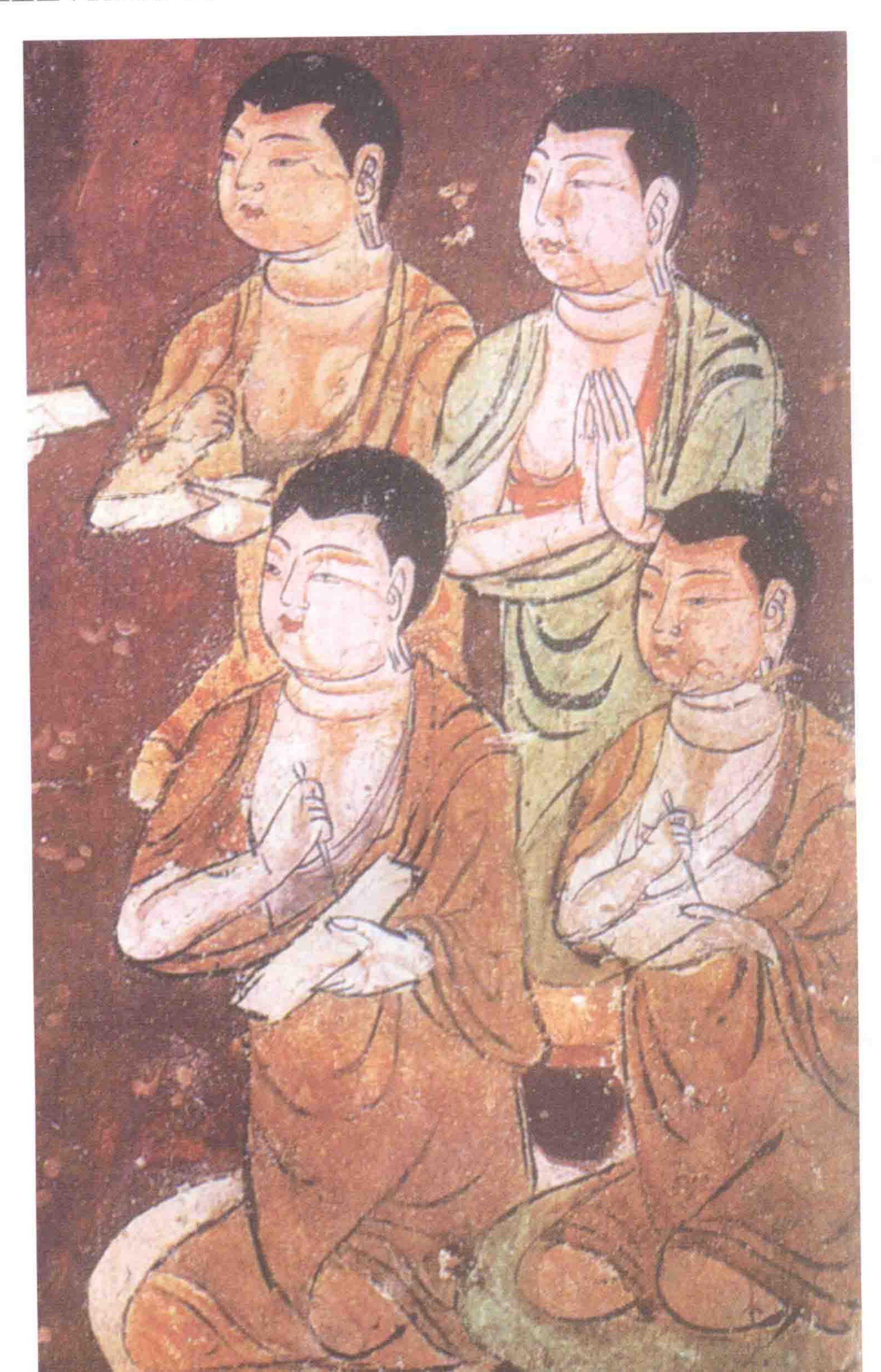
高昌石窟供养人壁画都是用线条塑造形象的。但其线条却具有“劲紧有力，如屈铁盘丝”的韵律感，其线条与龟兹壁画相似，一般用较粗的线条勾勒轮廓，以细线条描绘五官、皱褶等细部，表现同类内容的线条粗细相当，极少变化。

人物造型，身体比例恰当，体姿讲究屈曲，臀部突向一侧。宽肩、细腰、肥臀，显得人物健壮有力。晕染胸、腹的肌肉，勾勒肘、膝的关节，以强调体型的健美。无论是佛、菩萨、天王，还是弟子、比丘，虽然都是按照不同的身份和地位而塑造的，但其优美的身姿，圆浑的面孔，慈祥的表情，都给人一种亲近感，富有吸引力。

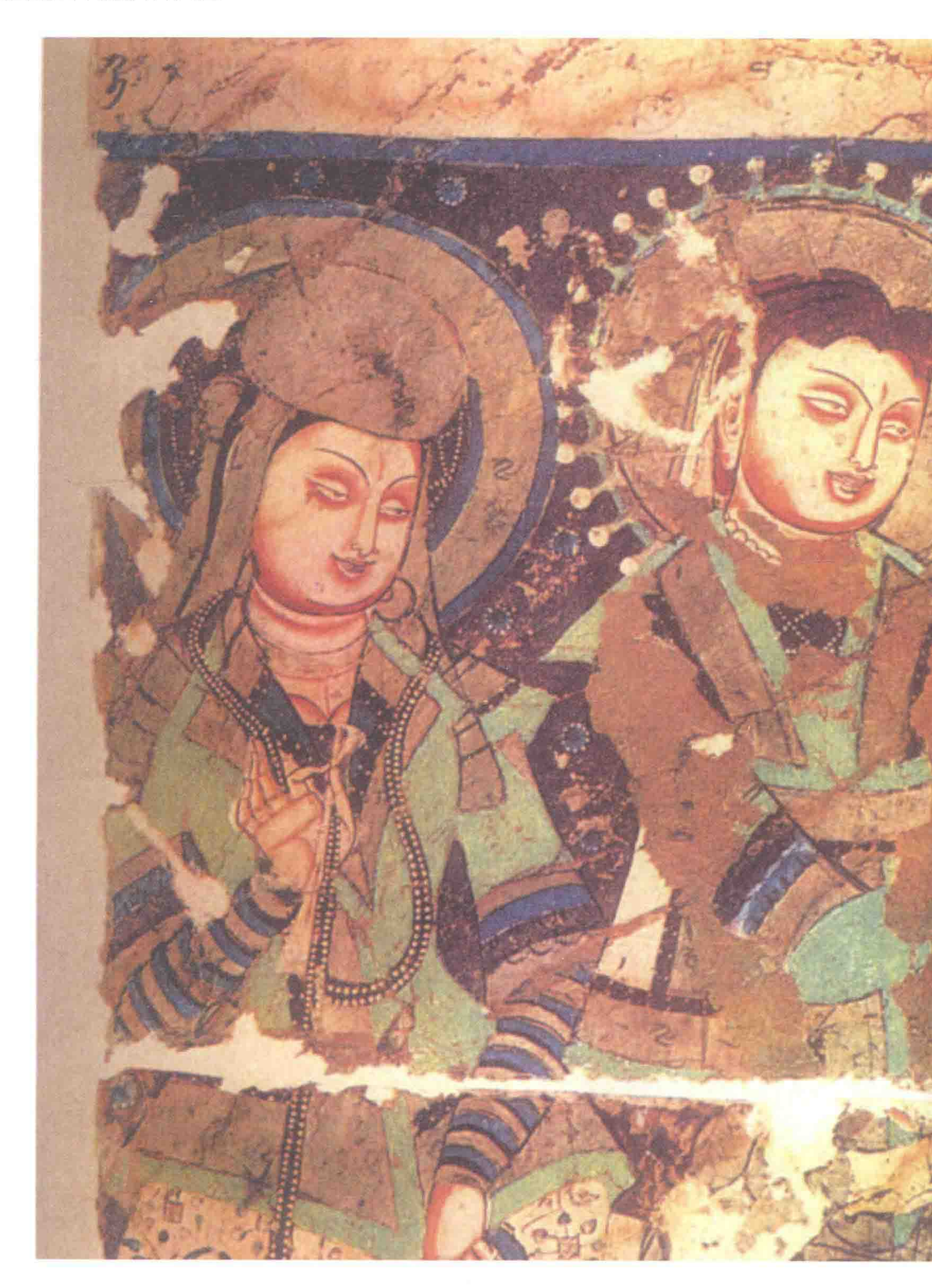
柏孜克里克石窟壁画的供养人造型，具有回鹘人勇敢威武的健壮美。这里没有龟兹壁画中那种呈“S”的扭曲身姿，也不见敦煌那样瘦弱苗条的体型，众多的人物，均是双腿直立，身躯挺拔、匀称。回鹘画家在突出人物圆浑躯体的同时，也重视解剖，往往用线条勾勒肘、膝关节或“钉子”式的骨骼，显得人物粗壮有力，表现出其胸健善战的风采。人物的面孔圆长，丰腴莹润，修长的眉毛梢端略翘，柳叶状的眼睛，黑色眸子，嘴小，鼻直稍呈拱状。整个造像表现了回鹘人圆浑健美和简洁朴实的审美观。



比丘受教图　焉耆七个星佛寺发现。









比丘受教图局部（第116页）

龟兹王托提卡及王后（第117页）
克孜尔第205窟。服饰具有浓郁的地方特点。

龟兹王托提卡及王后局部



供养人残片

公元8～9世纪。高昌故城发现。高6.2厘米、宽8.9厘米。纸本绘彩。线条粗犷，着色浓重，具有米兰壁画特点。

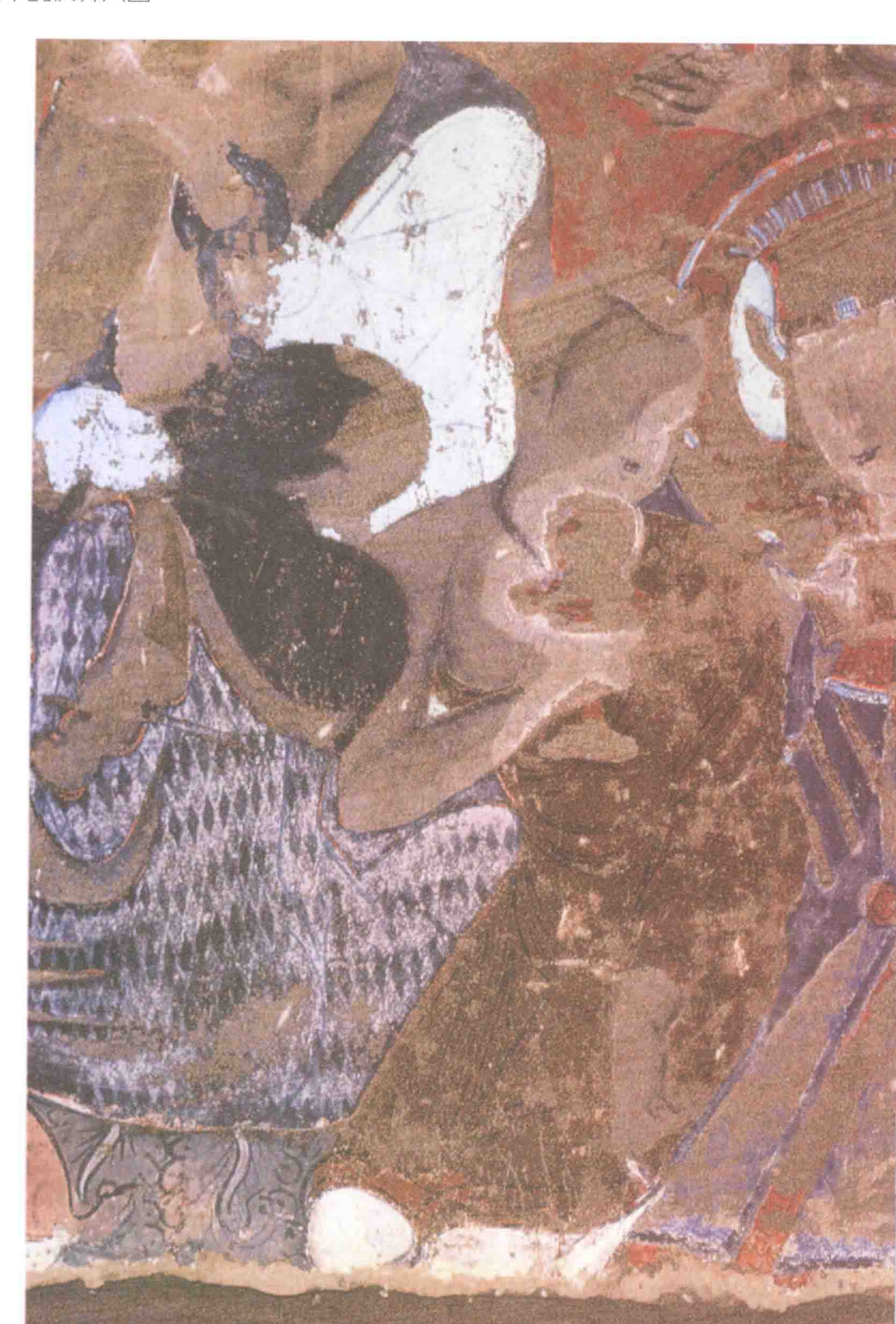




供养人（左）
策勒小佛寺。

供养人局部（右）
策勒小佛寺。







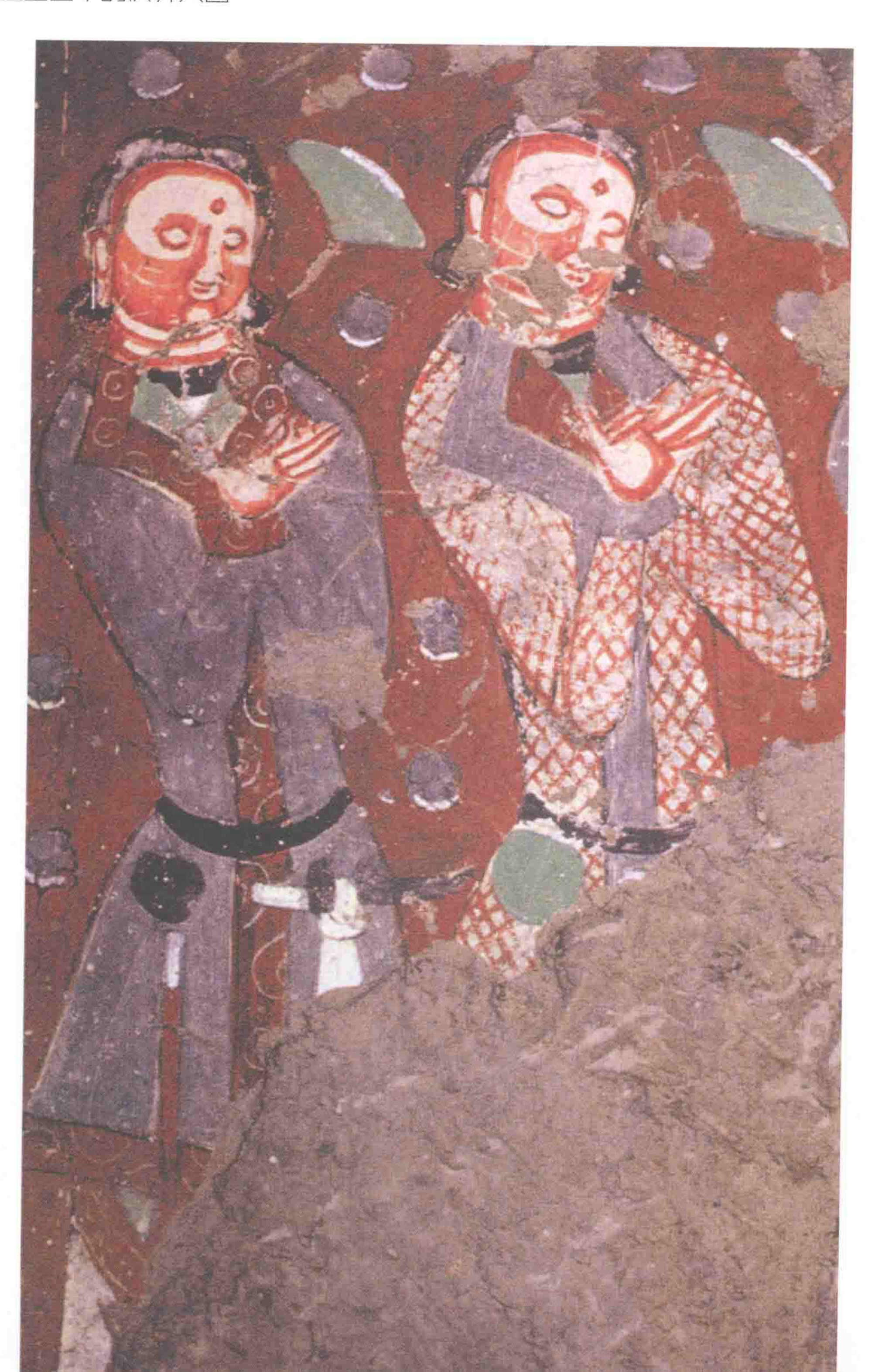
供养人

克孜尔第69窟。





供养人　克孜尔第8窟。



供养人（左） 克孜尔第189窟。
供养人（右） 克孜尔第69窟。后室壁画。





供养人局部
克孜尔第69窟。
后室壁画。



蒙古供养人 柏孜克里克石窟。





高昌回鹘王供养像

柏孜克里克第20窟。右起第一人为回鹘王，其后相随者为大臣。



高昌回鹘王后供养像　柏孜克里克第20窟。高昌回鹘王后（左一）及侍女在作供养。



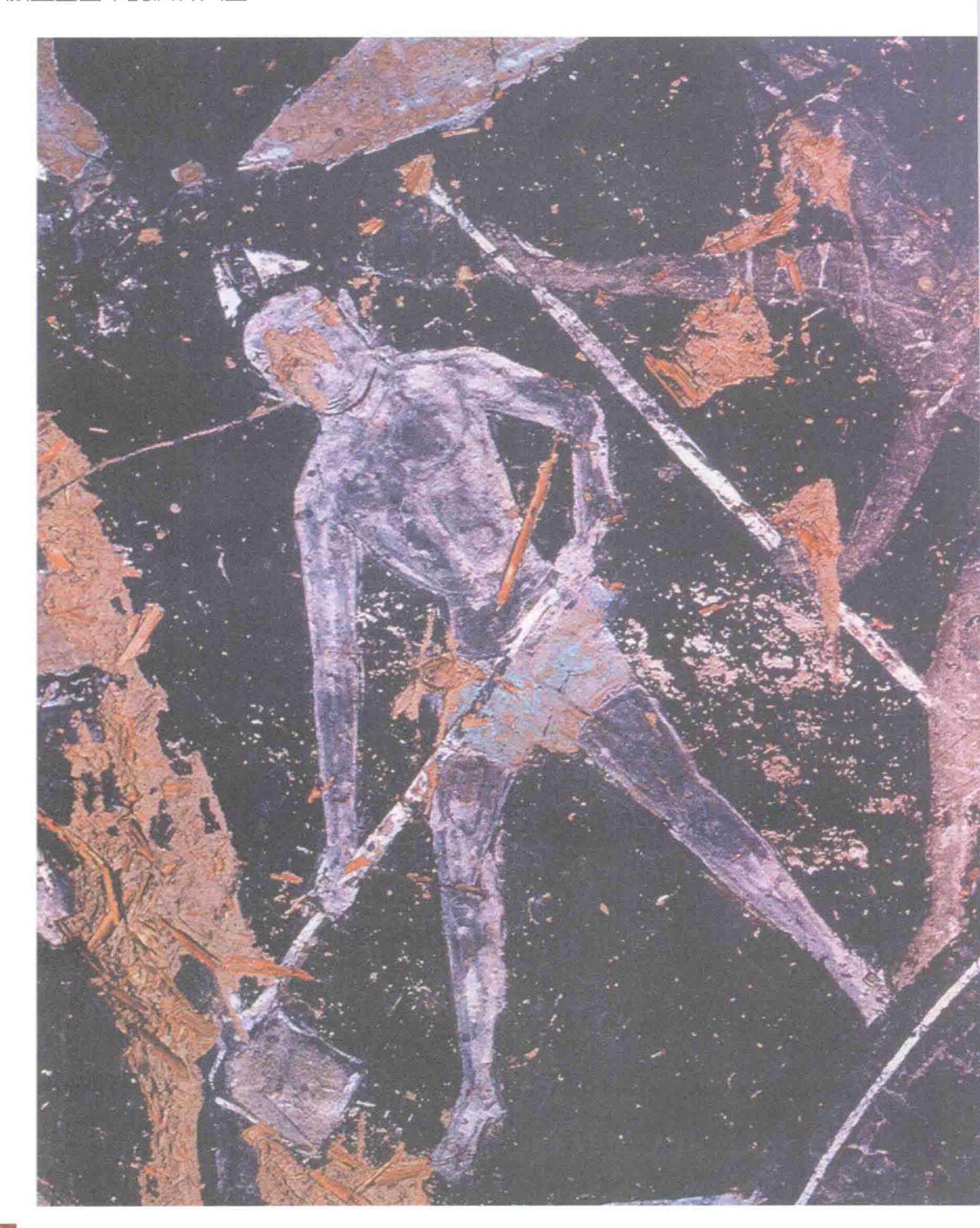


回鹘供养人局部
（第137页右）

回鹘供养人

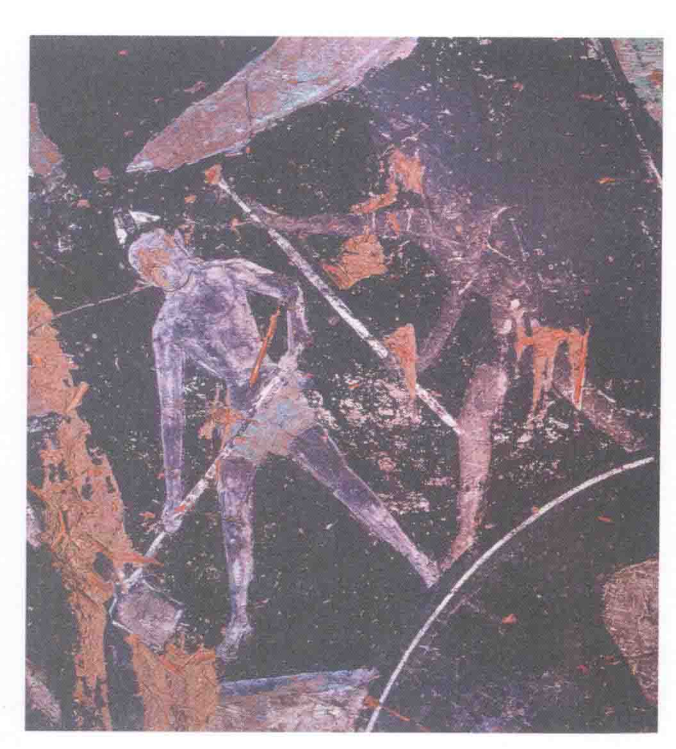
库木吐拉第79窟。具有高昌回鹘特点，人物面相丰满，表情安详。









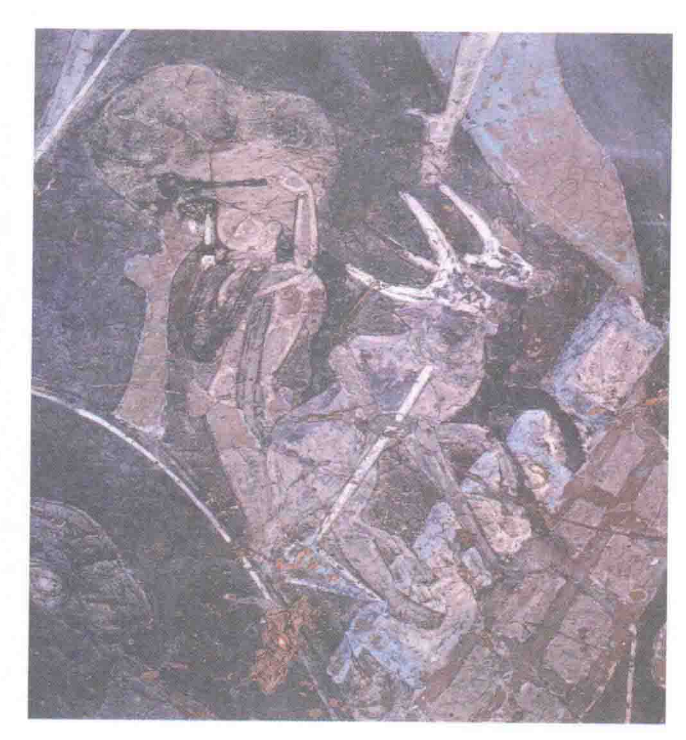


锄地图局部（左） 克孜尔第175窟。
锄地图（右） 克孜尔第175窟。

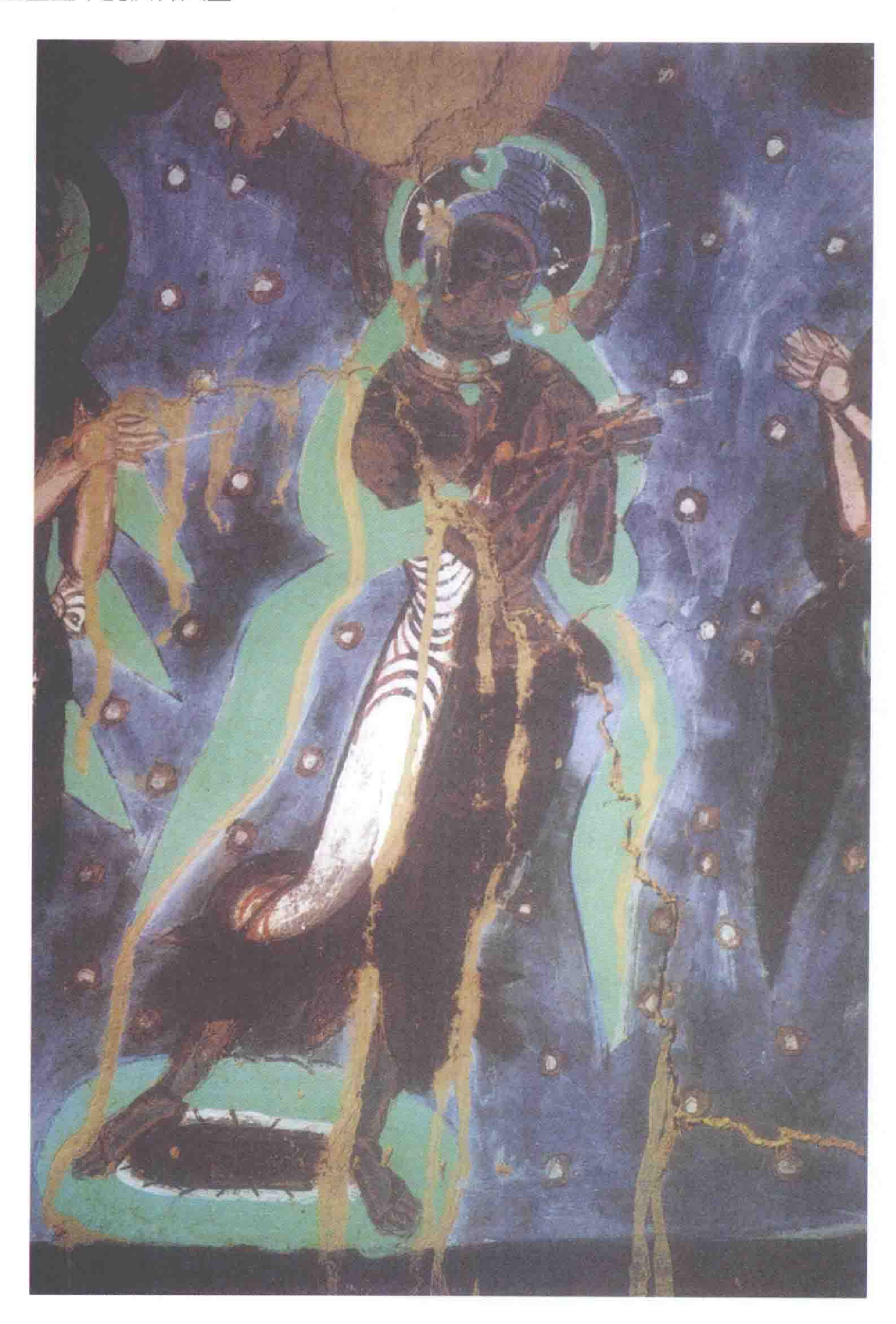






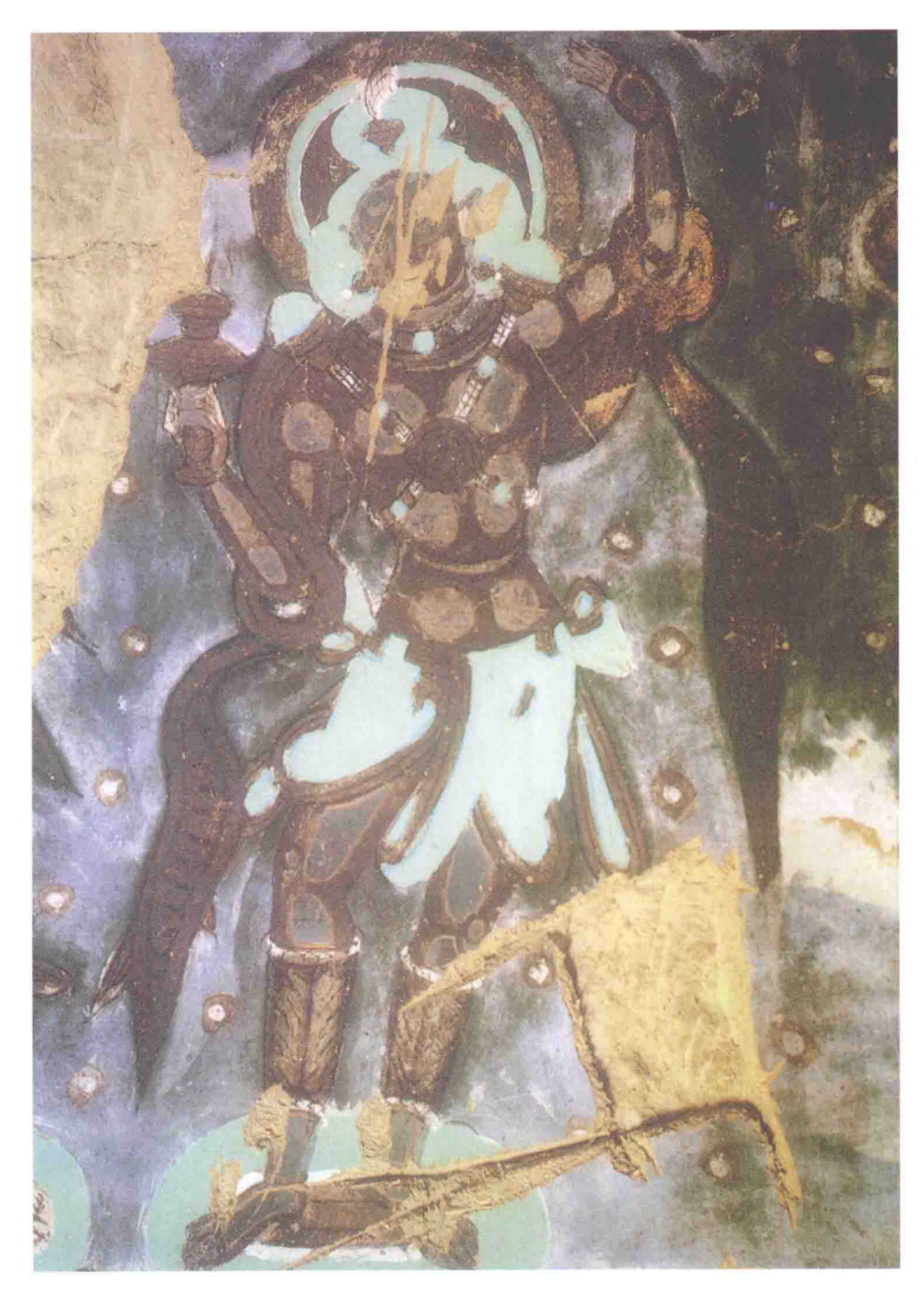


牛耕图局部（左） 克孜尔第175窟。
牛耕图（右） 克孜尔第175窟。





供养圣众（左、右）　森木塞姆第32窟。



供养圣众（左、右）　森木塞姆第32窟。







供养比丘（左） 北庭佛寺遗址发现。

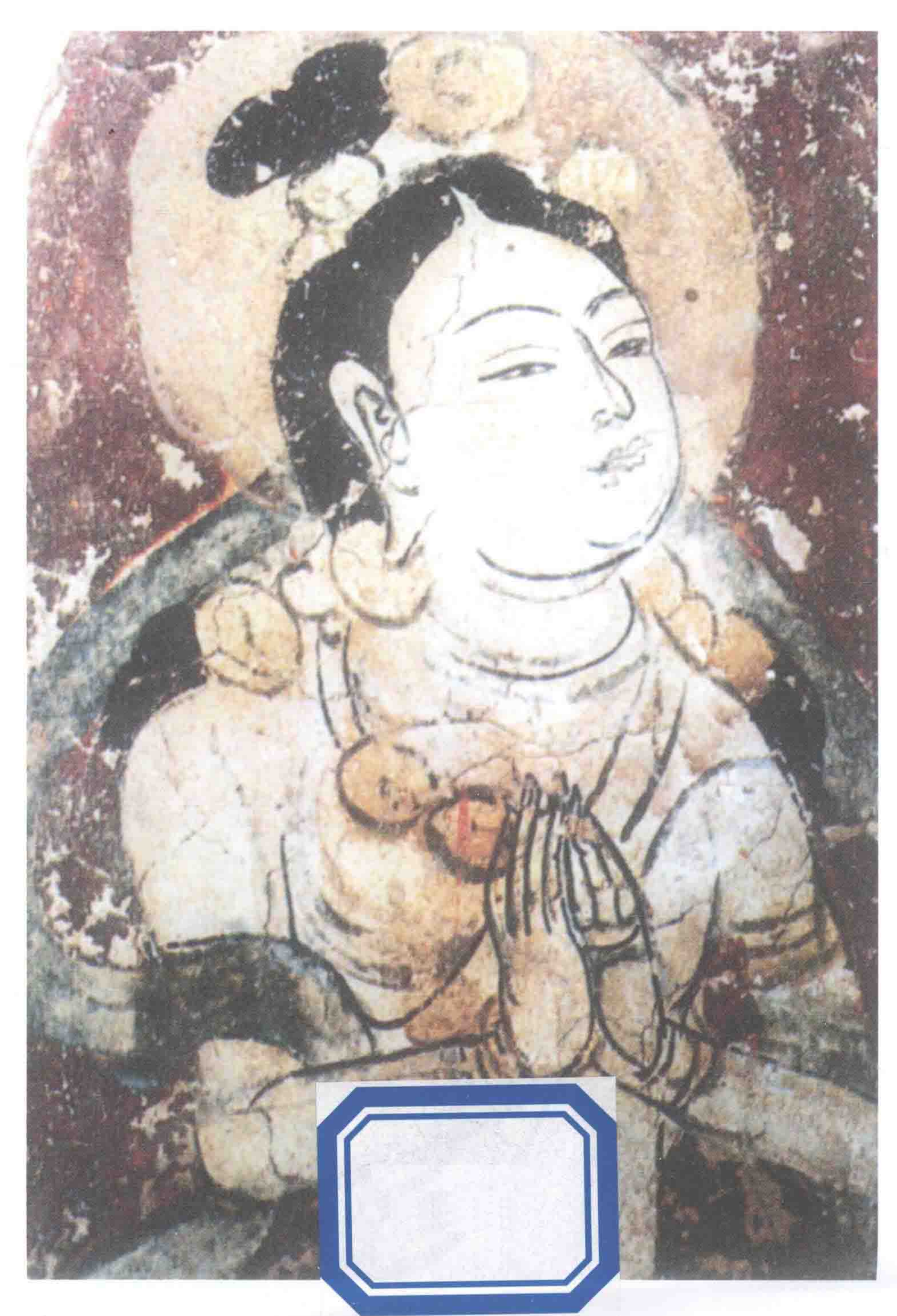
景教徒（右） 高昌故城发现。画面为景教徒，留长发、身着棕色长袍，双手呈作揖状，脸部虔诚，线条简洁明快。



供佛故事

克孜尔第206窟。





比丘尼像　焉耆七个星佛寺遗址发现。


壁画艺术卷
XINJIANGYISHUYANJIU
（第一辑）


ISBN 978-7-5469-46
9 787546 946269 >

定价:88.00元